

TARTU ÜLIKOOL  
eesti kirjanduse õppetool

Anneli Saro

RUUM JA VAATAJAD  
EESTI TEATRIS 1992 - 1997

Magistritöö

Juh.. dots. Luule Epner

Tartu  
1997

## SISUKORD

	Lk.
Sissejuhatus	3
I. RUUM ETENDUSPAIGANA	8
1. Ruumi mõiste teatris	8
2. Teater linna- ja kultuuripildis	15
3. Teatrimaja kui märk	22
4 Etenduse ruumi suurus ja struktuur	27
5 Publiku ja dramaatilise ruumi suhted	35
II. RUUMILAHENDUSE PÕHIALTERNATIIVID	43
III. RUUMIPOEETIKA EESTI TEATRIS 1992-1997	55
1. Frontaalne illusionistlik / anti-illusionistlik etendus - "Lõoke taeva all" "Vanemuise" väikeses majas	55
2. Etendus areenlaval - "Ainus ja igavene elu" II osa Tallinna Linnateatri pööningusaalis	62
3 Illusionistlik keskkonnateater - "Merlin" Eesti Draamateatri suures saalis	74
4 Anti-illusionistlik keskkonnateater - "Shakespeare'i kogutud teosed" Rakvere Teatris	87
5. Etendus leitud kohas - "Pianoola" Tartu Lastekunstikoolis	99
6. Vabaõhuetendus - "Kolm musketäri" Tallinna Linnateatri lavaaugus	113
Kokkuvõte	123
Resümee	128
Kasutatud allikad	131

## SISSEJUHATUS

“Teatri minimaalseks tingimuseks on isik A (*actor*/näitleja), kes kujutab kedagi teist, näiteks X-i (tegelist), kui S (*spectator*/vaataja) vaatab pealt.” X-i kujutamiseks peab näitlejal A olema eriline välimus, ta käitub teatud viisil ja teeb seda teatud kohas. (Fischer-Lichte 1992: 7) Kuna viimane lause kehtib ka väljaspool teatrit tegutsevate inimeste kohta, siis tuleb lisada, et “teatris luuakse tähendus, genereerides teiste kultuurisüsteemide poolt loodud märkide märke.” (Fischer-Lichte 1992: 9) Teatrit võib seega lugeda reaalsusega kõige lähemalt seotud kunstiliigiks, sest kasutatakse ära kultuuris juba eksisteerivad märgid ja tähendused materjali üsna minimaalselt moduleerides. Paljud igapäevasest elust tuttavad esemed, situatsioonid, laused jne. võib otse teatrilavale üle kanda, kus need saavad uue, kunstilise tähenduse.

Kuna pikka aega keskenduti teatriuuringutes ja -kriitikas põhiliselt loo esitamise viiside ning näitlejameisterlikkuse analüüsimisele, siis koondus kogu tähelepanu laval toimuvale ning ignoreeriti teisi teatriprotsessi mõjutavaid tegureid. Omistati vähe tähelepanu sellistele teguritele nagu teatri repertuaaripoliitika, publiku koosseis ning motiivid, publiku ootused ja reaktsioonid jne. Vastukaaluks eelnevale on just publiku-uuringud viimasel kümnel aastal väga populaarseks saanud. Tõuke selleks andis kirjandusteadus, kus tekkis huvi lugemisprotsessi ja lugeja vastu. Nii hakkasid teatriteadlasedki vaatlema etendust kui eelkõige suhtlemisprotsessi

lavastuse autorite (kirjaniku, lavastaja, näitlejate) ja vaatajate vahel, kus publikul on täita tähtis roll etenduse vastuvõtjana ja interpreteerijana. Üks esimesi teedrajavaid uurimusi selles valdkonnas oli Marco de Marinise 1982. aastal ilmunud raamat “Semiotica del teatro” (Carlson 1993: 520). Tänapäevaks on suur hulk teatriteadlasi võtnud tähelepanukeskmesse vaatajad ning publiku-uuringutest on välja kujunenud omaette uurimisala. Olgu siin nimetatud vaid mõned silmapaistvamad tööd: Susan Bennetti “Theatre Audiences” (1990), Herbert Blau “The Audience” (1990), Marvin Carlsoni “Theatre Semiotics: Signs of Life” (1990).

Teadlaste huvi pöördumist publiku poole on mõjutanud ka teatripraktika, mis juba 20. sajandi alguses püüdis vaatajaid üha rohkem aktiveerida ning anda neile etenduses osalejate roll. Publiku osatähtsuse tõus teatriprotsessis on otseselt seotud olustikulisest ja psühholoogilisest realismist ning illusiooniteatrist eemaldumisega. Bertolt Brechti, Antonin Artaud’, Jerzy Grotowski, Peter Brooki jt. otsingute eesmärgiks oli leida vahetum ja mõjusam side vaatajate ja näitlejate vahel. Eksperimendid teatriruumiga lähtusid suures osas arvamusest, et kõrgendatud laval mängivatel näitlejatel, kes on publikust eraldatud lavakaare ja eesriietega, on üsna raske leida otsene kontakt saalisistujatega, kui nad jätkavad illusiooni loomist, et publikut nende jaoks ei eksisteeri. Uute ruumilahenduste otsimisel tuleb arvesse ka teatri muutunud sotsiaalne roll; teatri kui eneseeksponeerimise ja fiktsiooni tarbimise koha tähtsuse vähenemine ning teatri kui kohtumis- ja suhtlemispaiga osatähtsuse tõus.

Kuigi teatriruum võib etenduse vastuvõtuprotsessis olla ehk sekundaarne element (primaarsed on tavaliselt ikka lugu, näitlejad ja vaatajad), on ruum omaette igal etendusel märkamatu või märgatavalt kohalolev ning mõjutab

vaatajat nagu pakend iga teiseigi asja puhul; tekitades teatud ootusi sisu suhtes, kuid ei pruugi sellega alati otseselt seotud olla.

Magistritöös "Ruum ja vaatajad eesti teatris 1992-1997" analüüsitakse teatriruumi mõju ja tähendust publikule nii enne etendust kui ka etenduse vastuvõtu ajal. Teatriruumina käsitletakse etenduse toimumise kohta (millises linnaosas ja hoones) ja ruumi (millises saalis) ning ka lava - saali spetsiifilisi suhteid. Sellise teema ja küsimuseasetuse on tinginud eelkõige eestis teatris 90-ndatel aastatel taas hoogustunud tendents leida mänguruumi kasutamise uusi võimalusi või uusi etenduspaiku. Just kaasaegne teatripraktika on tõstatanud publiku ja ka uurijate ette järgmised küsimused:

Miks mõned ruumid on etendusteks sobivamad kui teised?

Miks lavastajad ei rahuldu mugavate teatrisaalidega ning otsivad jätkuvalt uusi etenduspaiku?

Miks üritatakse rikkuda konventsionaalset piiri lava ja saali vahel?

Kuidas sõltub etenduse vastuvõtt vaataja asukohast ruumis?

Millised on ruumikasutuse võimalused teatris ja mis tähendus ning mõju neil publikule on?

Antud töö eesmärgiks on leida võimalikult tõepäraseid vastuseid nendele teatriruumi puudutavatele küsimustele ning teha seda eelkõige vaataja seisukohast lähtudes.

Teatriruumi probleematika käsitlemisel tuginen teoreetilises osas rahvusvahelistele uurimustele ning empiirilises osas eesti teatrikontekstile, sest omarahvuslikus kultuuris orienteerun kahtlemata kõige paremini. Pealegi on hiljuti Eestis toimunud suured sotsiaalpoliitilised muutused äratanud huvi võimalike kultuuris toimuvate muutuste vastu ka teiste maade teatriteadlastes. Töö kronoloogilise piiritlemise aluseks oli eelkõige

lähiaastaist pärinev isiklik detailitäpne ja elamuslik teatrikogemus, sest eesmärgikindlat materjalikogumist alustasin 1994. aastal. Kuna 1992. a. suvel toimus aga Eestis rahareform, mis suurendas riigi poliitilist ja majanduslikku iseseisvust ning tõi kaasa muutusi ka kultuuripoliitikas (vt. Kubo 1993. 22-26), siis on otstarbekas seostada viimase viie aasta liikumisi meie teatripildis ka uue ühiskondlik- majandusliku situatsiooniga.

Järgnev magistritöö esitab kaks võimalikku lähenemisviisi teatriruumi spetsiifikale. Esimene peatükk toetub Marvin Carlsoni uurimuses "Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture" (1992) ning Susan Bennetti "Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception" (1990) esitatud skeemile, kus liigutakse teatri asukoha analüüsilt linnapildis hoone eksterjööri ja interjööri tähenduslikkuse ning lava-publiku suhte käsitlemiseni. Selline käsitlusjärjekord meenutab vaataja lähenemisprotsessi etendusele. Semiootilist ja sotsioloogilist vaatenurka püüan täiendada psühholoogiliste ja kognitiivsete seikadega. Lisaks teatriteadlastele esitan ka mõningaid teatripraktikute (P Brook) ning arhitektide (P Edström, I. Mackintosh) seisukohti etenduskoha mõjust ja tähendusest publikule.

Teises peatükis tuuakse välja teatriruumi kasutusvõimaluste erinevad aspektid: sise- või välisruum, teatrimaja või leitud koht, frontaalne või keskkonnateater jne. Need on lavastaja käsutuses olevad alternatiivsed valikud, mida ta võib oma töös teadlikult ära kasutada või sama hästi ka ignoreerida, kuid mis lavastuses ometi olemas on. Uurin siis nende alternatiivide eeliseid, puudusi ning võimalikku tähendusvälja.

Teoreetiliste seisukohtade illustreerimiseks esitan kolmandas peatükis rea eesti teatrites 1990-ndail nähtud etenduste analüüse, mis kombineerivad

eelnevalt käsitletud ruumilahendusi ja peaksid suuremas osas katma ka kõik kirjeldatud alternatiivid.

Käesolev uurimus lõpeb traditsiooniliselt käsitletud materjali üldistamisega ja lõppjäreldeste esitamisega, st. üritan teatriruumiga eksperimenteerimise fenomenile leida põhjendusi ning sõnastada selle mõju ja tähendust vaataja seisukohalt.

# I. RUUM ETENDUSPAIGANA

## 1. RUUMI MÕISTE TEATRIIS

Käsitledes ruumi ja vaatajate suhteid teatris, tuleks kõigepealt täpsustada, millises tähendusmahus üht või teist terminit teatriteaduses üldiselt ja selles uurimuses konkreetselt kasutatakse.

Patrice Pavis' "Dictionnaire du théâtre" esitab kaks ruumi puudutavat põhiterminit: "teatriruum" (pr. *lieu théâtral*, ingl. *theatrical space*, sks. *theatralischer Raum*, vn. *mesto teatraljnoje*) ja "ruum (teatris)" (pr. *espace (au théâtre)*, ingl. *space (in the theatre)*, sks. *Theaterraum*, vn. *prostranstvo (teatraljnoje)*).

"Teatriruum" on mõiste, mis tänapäeval tihti asendab mõistet "teater" ja võib asuda igas kohas, kus iganes teatrit tehakse (koolis, vabrikus vms.). Muutus sõnastuses märgistab ka transformatsiooni, mille on läbi teinud teatriarhitektuur frontaalse lava kasutuse vähenemisel ning traditsioonilisest teatrihoonest eemaldumisel. (Pavis 1991 176)

Kuigi P Pavis tõdeb, et ruumitüüpide eristamine ja määratlemine teatriterminoloogias on üsna lootusetu ülesanne, annab ta märksõnale "ruum" koguni kuus kitsamat tähendust:



1. Dramaatiline ruum - ruum, millest on juttu tekstis; abstraktne koht, mis luuakse vaataja/lugeja kujutluse abil.
2. Lavaruum - reaalne ruum, kus näitlejad mängivad, on nad siis tõesti laval või vaatajate seas.
3. Stsenograafiline ruum (või teatriruum) - ruum, kus vaatajad ja näitlejad viibivad etenduse ajal. Sellele on iseloomulik kahe ruumi (lava- ja publikuruumi) teatraalne seos.
4. Mänguruum - näitleja poolt etenduses loodud ruum, kus ta tegutseb ja liigub ning kus on tema koht teiste näitlejate suhtes.
5. Tekstiruum - teksti graafiline, foneetiline, retooriline ruum; partituuri ruum, kus on kirjas repliigid ja remargid.
6. Siseruum - lavaruum, kus püütakse esitada tegelase või lavastaja mõtteruumi, fantaasiat, nägemust. (Pavis 1991. 258-259)

Nende terminite näitlikustamiseks võiks võtta Mati Undi lavastuse "Lõoke taeva all" Jean Anouilh' näidendi "Lõoke" põhjal "Vanemuise" teatris. (Üksikasjalikuma info saamiseks vaata pt. III. 1) P Pavis' järgi on teatriruumiks sel juhul "Vanemuise" väike maja ja stsenograafiliseks ruumiks selle maja saal ja lava. (Eestikeelses kõnepruugis kasutatakse eeltoodu asemel enamasti sõnu "teater" ja "saal" (Nt. "Etendus toimub draamateatri suures saalis.") Kuna saab rääkida ka lava (näitlejate ruumi) ja saali (publiku ruumi) suhetest, siis järelikult on mõiste "saal" tähendus eesti keeles pisut ebamäärane ning vajab tihti täpsustust. Ka P Pavis' pakutud termin "stsenograafiline ruum" ei ole selles tähenduses kõige sobivam, sest tekitab otseseid assotsiatsioone lavakujundusega. Sellepärast võetakse käesolevas töös kasutusele mõiste "etenduse ruum", tähistamaks ruumi, kus viibivad vaatajad ja näitlejad etenduse ajal.) Lavaruum hõlmab "Lõokeses" traditsiooniliselt lava ning teatud reservatsioonidega ka lavaesise ja saali

parempoolse käigu. (Eestikeelses käibes tähistab "lavaruum" enamasti vaid ruumi laval ning "mänguruum" kõiki näitlemiseks/mängimiseks kasutatavaid kohti etenduse vältel.) Dramaatiline ruum, mis "Lõokeses" luuakse, kujutab erinevaid kohti 15. sajandi Prantsusmaal, ilma et neid visuaalselt täpsemalt markeeritaks. Mänguruum on igal näitlejal/tegelasel nii füüsilises kui funktsionaalses mõttes pisut erinev; piiskop ja krahv Warwick kohtunikena tegutsevad eeslaval, Jeanne on pidevalt tähelepanu ja lava keskmes ning ülejäänud tegelased tunnistajatena on saanud koha tagalaval. Suurem osa Jeanne'i tunnistusi esitatakse "Lõokeses" tema mälestuste ja nägemuste (siseruumi) projitseerimise kaudu lavale. Lavastuse tekstiruumi moodustavad aga ühelt poolt J. Anouilh' näidend "Lõoke" ning teisalt M. Undi instseneeringu tekst, mis on omal kombel esimese lahtikirjutatud variant.

Eelnevast selgus seega, et mõistel "ruum" võib teatris olla mitmeid erinevaid tähendusi: teatri ruum(id) (teatrimaja), etenduse esitamiseks kasutatav ruum(id) (saal, lava), fiktsiooni e. etendatava loo ruum (dramaatiline ruum), eri ruumistruktuurid fiktsioonis (tegevuskohad, siseruumid), mis lavastusest sõltuvalt võivad olla selgelt eristuvad, sujuvalt üksteiseks üleminevad või koguni kattuvad. Kuna pidev keelepiiride ületamine lisab veelgi segadust mõistete defineerimisel ja kehtestamisel, siis püüan võimalust mööda kasutada selles kirjutises eestikeelses kultuuriilmas omaseks saanud mõisteid nagu "teater", "saal", "lava", "mänguruum" jne ning ainult vajaduse korral uusi termineid laenata, neid siis omakorda defineerides.

Ruumi võib otsesest füüsilisest keskkonnast ka laiemalt mõista, püüda määratleda teatri või lavastuse kohta kohalikus kultuuriruumis. Näiteks tõdeb Bernard Beckerman: "Mil määral keskkond (st. etenduse ruum ja

dekoratsioonid) mängib etenduses olulist rolli, varieerub esituse tüübiti ja periooditi. "Keskkond" võib tähistada otseselt füüsilisi tingimusi, kus etendus toimub. Või see võib tähendada kogu kultuurilist õhustikku, kus lavastus sünnib. Mina käsitlen ainult otsest konteksti, mida ma kutsun funktsionaalseks miljööks." (Beckerman 1990: 17-18) Ka käesolev uurimus lähtub etenduse analüüsimisel lähemast füüsilisest reaalsusest, vaadeldes, millised võimalused on etenduse ruumis dramaatilise ruumi loomiseks, tajumiseks ja mõistmiseks. Dekoratsioone käsitlen ma dramaatilise ruumi osana ja seepärast eraldi neile tähelepanu ei pöörata. Kuid samas, kui etendus viitab otseselt või kaudselt oma kontekstist ja ruumist väljapoole või etenduse mõistmiseks on vajalik laiem taustinformatsioon, siis proovin lavastust seostada ka kohaliku kultuuriruumiga. "Kui me vaatleme etendust laiemas mõttes, nagu see kultuuris luuakse ja vastu võetakse, siis mõistame, et kogu etendus on pidevalt asetatud mingile taustale (*matrixed*) ja sündmuse taustad (*matrices*) mõjutavad oluliselt selle sündmuse vastuvõttu. Muuhulgas on just taust see, mis meile märku annab, kas teatud tegevust tuleks mõista happeningina või konventsionaalsema teatristseenina." (Marvin Carlsoni arvates on happening taustatu; tegevus tähendab seda, mida see kujutab, ning mitte midagi rohkemat.) (Carlson 1992: 204) Seega retseptsioonivõimaluste laiendamiseks on oluline ka liikumine laiemalt taustalt etenduse poole.

Jälgides laval kujutatavat dramaatilist ruumi, siseneb vaataja fiktsiooni maailma, mis on enamasti suurem kui lavalaudadele mahub. Lavalt ja publiku nägemisulatusest välja jäävad fiktsionaalsed isikud ja sündmused võivad aga oluliselt mõjutada dramaatilises ruumis aset leidvaid sündmusi ning tegelaste käekäiku ja käitumist. M. Carlson käsitleb artiklis "Indeksaalne ruum teatris" (Carlson 1994) lava kui ikoonilist ruumi ning

lavalt väljajäävat fiktiivset maailma kui indeksaalsed ruumi. (Tuginedes Charles Peirce'i poolt algatatud märgisüsteemi kolmikjaotusele: ikoon, indeks, sümbol.) "Peaaegu kogu teatri fiktsionaalne ruum on loodud lavapealsetest ja lavavälistest komponentidest, millest viimane, paljuski sama tähtis kui lavaruum, on loodud peaaegu tervenisti indeksaalistest märkidest." (Carlson 1994: 4) Kõige tavalisemad võtted sellise lavavälise indeksaalse ruumi konstrueerimiseks on verbaalne kirjeldus ja narratiiv, aga ka lavaruumi sisenevad ja sealt väljuvad tegelased, esemed, valgus, helid jms. Eli Rozik eelistab mitte-esitatava fiktsionaalse maailma tähistamiseks kasutada terminit "fookusest väljas" (*out of focus*). Seda fiktsionaalse maailma osa ei saa meeltega haarata, sest seda lihtsalt ei kujutata. Mõiste "lavaväline ruum" (*offstage*) puhul tuleks aga alati täpsustada, mis on lavalt väljas näitlejate ja mis tegelaste jaoks. (Rozik 1994: 89-90) Antud töös kasutan fiktsiooni ruumi tähistamiseks termineid "dramaatiline ruum" (publikule nähtav) ja "lavaväline fiktsionaalne ruum" (publikule mittenähtav) ning "fiktsionaalne ruum/maailm" (kahe eelnimetatu ühendus), sest deskriptiivsusele vaatamata tunduvad need eesti keeles kõige vastuvõetavamad.

Indeksaalsed märgid ei eksisteeri siis enamasti mitte niivõrd kujuteldavate lavaväliste ruumide loomiseks, kuivõrd selleks, et asetada ja kinnitada need ruumid publiku mälus juba eksisteerivatesse konfiguratiivsetesse struktuuridesse, mis põhinevad meie oma maailma füüsilisel paiknemisel." (Carlson 1994: 6-7) Lavaväline fiktsionaalne ruum on struktureeritud ning seotud laval kujutatavaga reaalse maailma ruumilist ja põhjuslikku struktuuri silmas pidades. Või nagu kirjutab Juri Lotman: "Näidend teatris peegeldab omas keeles välismaailma teatud kindlaid nähtusi, koos sellega aga kujutab ta endast suletud maailma, mis on suhestatud väljaspool paikneva

reaalsusega mitte tema osades, vaid universaalses terviklikkuses." (Lotman 1990: 136) Seega paikneb nii siin- kui ka sealpool rampi terviklik eraldiseisev maailm. Traditsiooniliselt kutsutakse "teatriruumiks" nende kahe maailma, fiktsionaalse ja reaalse, kokkupuuteala ruumis. Kuid selle üldnimetaja alla võiks samuti viia teatris esitatava fiktsionaalse maailma ning teiselt poolt kogu teatrimaja või ka teatrikultuuri laiemalt. Kuna "teatriruum" osutus laia tähendusväljaga raskestihõlmataavaks mõisteks, siis püüan seda järgnevalt antud uurimuse huvides pisut kitsendada.

Iga teatrietendus leiab aset mingis reaalses ruumis, mida jagavad vaatajad ning tegelasi kehastavad näitlejad. Kui need osapooled ei kohtu samas ruumis samal ajahetkel, siis ei saa rääkida ka etenduse toimumisest. Iga konkreetne ruum seab näitlejaile ja publikule teatud füüsilised piirid ning see, mis väljapoole jääb, ei kuulu üldjuhul etenduse juurde. Seega on teatriruumi üheks funktsiooniks ka näitlejate ja vaatajate eraldamine muust maailmast näitemängu toimumise ajakst. Ruumist võib rääkida ka vabaõhuetenduse puhul, sest antud mõiste hõlmab kõike, mis etenduspaika ümbritseb ja mõjutab (näiteks silmapiirile jäävat kasetukka või taevas liikuvaid pilvi). Kuid vabas õhus on piir etenduse ja reaalsuse vahel tunduvalt hajusam kui mõnes hoones, sest vaatajad ja näitlejad ei ole muust maailmast seintega isoleeritud.

Ruumi suurus, kuju ning kujundus determineerivad nii lavastuslikud võimalused kui ka publiku suuruse, paigutuse ning etenduse vastuvõtu füüsilised parameetrid (kauguse lavast, vaatenurga, nähtavuse-kuuldavuse jne.). Kuid juba enne etenduse algust loob teater oma asukoha, väljanägemise ja kujundatud imidžiga teatud eelhäälestuse, mis võib mõjutada publiku hulka, sotsiaalset struktuuri ning konkreetse lavastuse

vastuvõttu. Kuna antud uurimuse keskmes on teatriruumi ja publiku vahelised suhted etenduse retseptsiooni mõjutajatena, siis püüangi ma järgnevalt keskenduda ainult nendele aspektidele.

Vaatlen nüüd teatri asukohta ja eksterjöörü linna- ning kultuuripildis kui teatri imidži, publiku formeerumise ja vaataja eelhäälestuse mõjutajat.

## 2. TEATER LINNA- JA KULTUURIPILDIS

Kuna teatrid enamasti asuvad siiski linnades, st. tihedama inimasustusega kohtades, siis piirdun siinkohal vaid linnateatritega, alahindamata seejuures alevi- ja külateatreid või häppeninge inimtühjades kohtades.

Mitmed teadlased (K. Lynch, R. Barthes, U. Eco jpt.) on vaadelnud linna kui semiootilist objekti või kui teksti. Kui linn on tekst, siis hooned on märgid. Tähistajaks on sel juhul arhitektuuriline objekt (elumaja, pood, teater), mis on kultuurikoodide kaudu seotud oma funktsiooniga (eluase, kauplemiskoht, etenduspaik). Kuid hooned räägivad ka nende omanike/kasutajate positsioonist ühiskonnas antud hetkel ja minevikus. Teisalt on inimestele loomumane oma elukeskkonna mõtteline struktureerimine ning ka linnast joonistub iga inimese peas mingi pilt või kaart. (Carlson 1992: 7-12) Seega on linnaplaneerijad, ehitajad, omanikud, haljastajad ja tegelikult kõik linnaelanikud nagu selle teksti kirjutajad ning linnas viibijad selle teksti lugejad ja interpreteerijad.

Teatrimaja asukoht linnas kui tekstis võib, kuid alati ei pruugi mõjutada teatri imidžit ja asendit kultuuripildis. Marvin Carlson väidab, et teatri arhitektuurist ja interjöörist olulisem on selle asukoht, sest see konkreetne paik linnatekstis konkreettsel ajahetkel ja konkreetsetes linnas toob esile teatri avaliku imidži. Need teatrid, mis tahavad tõmmata endale tavalise teatrikülastaja tähelepanu, asuvad tavaliselt linna sõlmpunktide või tähtsate

ehitiste lähedal. Nn. äärelinnateatrid on aga rohkem orienteeritud kohalikule elanikkonnale või kindlale ühiskondlikule grupile. Ühelt poolt laieneb linnaosa tähendus ka teatritele - prestiižikas linnaosas asuval teatril on üldjuhul parem maine ja selle külastamist peetakse tihti väärtuseks omaette. Teiselt poolt mõjutab teater linnaosa mainet, sest juba ainuüksi teatri olemasolu mingis piirkonnas äratav tähelepanu ja edu korral laieneb teatri kuulsus linnajaolegi. (Carlson 1990: 48-50, 58-59)

Ka Susan Bennett kinnitab, et teatrit ümbritsev miljöo on alati ideoloogiliselt kodeeritud ning teatri olemasolu selles või teises kohas võib hinnata kui tüüpilist või sobimatut. Teatri sobimatusel miljöoga võib olla poliitiline vm. tähendus, kuid samas võib see tekitada segadust vaataja ootushorisondis, sest iga erinev mängukoht loob vaatajal erilise ootuse ja teatud interpretatsioonivõimalused. Teater võib viia inimesed mitte ainult uude etenduskohta, vaid uude kohta üldiselt. Ning publik, kes külastab traditsioonilisi teatreid kesklinnas või kenas äärelinnas, naudib ilmselt ka selle linnaosa külastamist. Samas võib aga ebasoodus ümbrus potentsiaalseid teatrikülastajaid eemale peletada. (Bennett 1990: 134-136)

Suurtes maailmalinnades on teatrite diferentseeritus asukoha, repertuaari ja publiku järgi silmatorkavam kui Eesti mastaapi linnades. Ooperimajad ja esindusteatrid (kasutades nimedes adjektiive "kuninglik", "rahvuslik", "riiklik" jne.) paiknevad traditsiooniliselt linna südames teiste kultuuriliselt tähtsate ehitiste (toomkirik, muuseum, raamatukogu vms.) lähedal. Eraldiseisvate monumentaalsete hoonetena asetsevad nad suurte väljakute ääres, nii et peasissekäik on juba kaugelt märgatav. Peale teatri kui institutsiooni mahutamise funktsiooni peavad need ehitised väljendama ka teatri(kunsti) tähtsat kohta ühiskonnas, sümboliseerima kunsti õitsengut,



sisendama aukartust jms. Esindusteatri repertuaar koosneb ühelt poolt maailma ja rahvusliku draamakirjanduse klassikast ning teiselt poolt meelelahutuslikest lavastustest nagu operettidest, muusikalidest, komöödiatest vms. Kas põhirõhk langeb tõsisemale või kergemale repertuaarile, see sõltub juba konkreetsest kultuurist ja teatrist, sest tihti varjavad end uhkete fassaadide taha ka üsna kommertslikud ettevõtted. Olgu siin näiteks toodud kas või Lincoln Center New Yorgis ja South Bank Londonis. Publiku hulgas võib täheldada turistide ja kõrgklassi määravat osa.

Kesklinnas ja selle läheduses, kuid märksa tagasihoidlikumas positsioonis asuvad nn. bulvari- või fassaadteatrid, mis on surutud teiste majade vahele ja sulavad seega rohkem linna üldpilti. Seda tüüpi teatreid võiks nimetada ka off-Broadway teatreiks. (Ameerika teatrikultuurist pärineva kolmikjaotuse Broadway, off-Broadway ja off-off-Broadway kohta vaata lähemalt Rähesoo 1995: 136-184 või Semil, Wysińska 1996: 240-242) Tihti on siin tegemist erateatritega, kus loodetakse kommertsedule ja püütakse seega vastu tulla mingi kindla publikugrupi maitsele. Samas võib tegemist olla ka uuendusmeelsete teatritegijatega, kes üritavad mingil viisil munitsipaalteatritest erineda. Ruumide väiksus ja repertuaari suunatus suhteliselt kitsale vaatajaskonnale tohutut kommertsedu enamasti ei tööta, kuid just sellistest keskmise suurusega teatritest võib leida värskeid ideid ning noori andekaid lavastajaid ja näitlejaid. Bulvariteatri publiku moodustavad suures osas intellektuaalid ja laiemalt võttes teatrisõbrad üldiselt, kes teavad üsna täpselt, kuhu ja mida nad vaatama lähevad.

Kolmanda rühma võiksid moodustada eksperimentaal- ja harrastusteatrid. Need on juhuslikumat laadi rühmitused, mis kasutavad etenduspaigana

majanduslikest ja lavastuslikest võimalustest lähtudes igasuguseid kohti (keldreid, spordisaale, mahajäetud hooneid, parke jne.). Kuna ruumide üürimine kesklinnas on pea alati kallim kui äärelinnas, siis paiknevadki need nn. off-off-Broadway teatrid enamasti kuskil keskusest eemal olevates linnaosades, kus puudub väljakujunenud teatritraditsioon. Sellest lähtuvalt on teater nii linnaplaanis kui ka hoones endas tihti üsna raskesti leitav. Uus ja ebatraditsiooniline etenduspaik tundmatus rajoonis ei meelita soliidsemat publikut ning sellise teatri külastamist ei loeta eriti prestiižseks. Eksperimentaal- ja harrastusteatrite publiku moodustavad enamasti teatritegijate tuttavad, kunstnikud, üliõpilased ja uusi teravaid teatrielamusi otsivad inimesed. Publik on siin väikesearvuline ja esindusteatrite külastajatest suuresti erinev, kuid üsna ühtse identiteeditundega.

Eelnev kolmikjaotus on muidugi üsna tinglik ning teatud kultuurides või linnades ei pruugi see üldse kehtida, kuid üldise tendentsina on see nii Euroopas, Põhja-Ameerikas kui mitmel pool mujalgi üsna silmatorkav. (Vt. Carlson 1992: 61-127, Rähesoo 1995: 136-184) Isiklike kogemuste põhjal võin väita, et selline üldistav struktuur aitab kohalikel elanikel ja ka külalistel orienteeruda suurlinnade kirevas teatripildis ning leida potentsiaalselt huvipakkuvaid truppe ja etendusi. Prantsuse teatrisotsioloog Anne-Marie Gourdon testis vaatajate suhtumist viide Pariisi teatrisse - traditsioone kandvast *Comédie Française*'ist avangardistliku *Éspace Cardin*'ini - ning selgus, et etenduse vastuvõtt on peaaegu ette programmeeritud teatri asukoha ja staatuse poolt. Samade tulemusteni jõuti ka 1983. aastal Stockholmis läbi viidud publiku-uuringutes. Siit võib järeldada, et vaataja reaktsiooni etendusele ei saa enam vaadelda vaid teatrikommunikatsiooni osana, vaid see on vastus mitmesugustele etendusesisestele ja -välistele stiimulitele. (Martin; Sauter 1995: 29-30)

Kuigi Tallinnat või Tartut on raske kõrvutada Pariisi või Londoniga, võib siingi leida selgeid märke sellest, et teatri asukoht räägib tema positsioonist ühiskonnas ning vihjab ka potentsiaalsele repertuaarile ja publikule. Mati Unt juhtis 1993. a. "Teater. Muusika. Kinos" tähelepanu eesti teatrite struktuuris toimunud üldisemat laadi muutustele: "... sissetöötatud ameerika triaadi kasutades on nüüd välja kujunenud Broadway (Draamateater) ja offi (Linnateater ja "Vanalinnastuudio") kõrvale ka tõeline funktsioneeriv off-off ("Ruto Killakund", "Gregori trupp", "Sarka Foundation")." (Unt 1993: 18) Tartus oleksid siis vastavateks näideteks "Vanemuise" suur maja; "Vanemuise" väike maja ja Tartu Lasteteater; OTTO-teater (varasem "Munev Aine").

Eesti Draamateatri hoone ja "Vanemuise" suur maja kuuluvad oma asukoha poolest teiste ehitiste suhtes monumentaalteatrite hulka; nad asuvad eraldiseisvate hoonetena linna südames hästinähtavas ja -ligipääsetavas kohas ning seisavad seal kui rahvusliku kultuuri monumendid. Draamateater on küll oma kitsa peasissekäigupoolse küljega vastu teisi maju, kuid juba kaugelt avanev vaade teatri esinduslikule külgfassaadile ja paiknemine ooperiteatri naabruses tõstavad esile hoone suurejoonelisuse ning väärikuse. "Vanemuise" suur maja on aga oma asukoha tõttu mäerinnakul ja tänu teatri ees olevale haljasalale nähtav üle poole linna. Teater ja ülikooli raamatukogu kui kõrgkultuuri esindavad hooned asetsevad Vanemuise mäel ning all-linna jäävad pangad, kaubamajad, turg ja bussijaamad kui argielu sfääri kuuluvad hooned.

Tallinna Linnateatri, "Vanalinnastuudio", "Vanemuise" väikese maja ja Tartu Lasteteatri võiks liigitada bulvari- või fassaadteatriteks, sest nad on

esindusteatritest väiksemad ja asuvad linna sõlmpunktidest pisut eemal või paiknevad teiste hoonete vahel kitsa esifassaadiga tänava poole ning vähemalt osaliselt püüavad oma repertuaariga täita mingit kindlat nišši kohalikus teatrielus ("Vanalinnastuudio" komöödiateatrina ja Tartu Lasteteater lasteetendustele lisaks ka absurditeatri järjekindla viljelejena). Etenduspaigad väljaspool kesklinna on nii Tallinnas kui Tartus ebasoosingus olnud, sest nii Salme Kultuurikeskust kui ka Lasteteatri maja Jaama tänaval peeti liiga kaugeiks ja vastavaid piirkondi ohtlikeks, kuid teatripraktika on näidanud, et aegamööda leiavad ka meelelahutusrajoonist eemal olevad teatrid oma publiku ning linnaosa maine ja ehk tõesti tegelik olukordki paranevad.

Eksperimentaaltruppe ei ole Eestis mitte eriti palju ja vähesed olemasolevadki on teatrielu perifeeriasse surutud ning nende kohta info hankimine avalike kanalite kaudu ei ole enamasti võimalik. Kõige paremini on afišeeritud ehk need projektid, mis kantakse ette Von Krahli Teatris. (Von Krahli Teater kuulub oma hoone, institutsiooni, lavastuste ja publiku poolest praegu pigem fassaadteatrite hulka, kuid seal ette kantud projektid kandsid veel paar aastat tagasi alternatiiv- ja eksperimentaalteatri ambitsioone. (Vt. Balbat 1994. 6)) Uusi ideid ja katsetusi võiks otsida ka Theatrumi õppelavalt, aga seegi asub ju institutsionaalse teatrikooli ruumes ja on seepärast ka teatud kontrolli all. Tartus Karlova linnaosas ühe elumaja teisel korrusel asunud OTTO-teater on siinkohal ehk parem näide, sest seal kooskäinud harrastusnäitlejad kasutasid seda vabalava, salongi, peosaali funktsiooni täitvat ruumi eelkõige oma ideede realiseerimiseks ja eksperimenteerimiseks ning etendustelt kasumi saamine polnud eesmärgiks. Etendused toimusid OTTO-teatris üsna juhuslikult, reklaam ei olnud eriti

laiaulatuslik, publik väikesearvuline ja valitud ning hoone ise tänavapildis halvasti markeeritud.

Käsitledes teatri asukohta linnapildis, tuleb ilmsiks, et rajoon ja asukoht determineerivad mingil määral ka teatri suuruse ning arhitektuurstiili, mis nüüd järgnevalt põhjalikuma vaatluse alla võetakse.

### 3. TEATRIMAJA KUI MÄRK

Teatri asukoht seab teatud piirangud ka hoone eksterjööridele, sest linnaplaneerijad püüavad tavaliselt säilitada teatud piirkonna stiililist ühtsust. Ja kuigi arhitektuuris on eri aegadel olnud erinevaid seisukohti, näiteks kas ehitise fassaad peaks viitama selle funktsioonile või mitte, kannab iga hoone infot selle kultuuri kohta, kuhu ta kuulub, ning selles asuva institutsiooni sotsiaalse staatuse kohta. Eesti teatrisüsteem põhineb traditsioonil, et igal teatril on oma kindel esinemispaik ja suhteliselt püsiv teatritegijate koosseis. Maja ja trupp kuuluvad kokku ning neid ühendab üks nimi. Teatri kui ettevõtte ja trupi välist imidžit esindab linnaelanike jaoks materiaalsel kujul teatrimaja. Tihti kasutatakse teatri sümboolikas just selle hoone kujutist ("Estonia", Tallinna Linnateater, Vene Draamateater), kus näitetrupp tegutseb ja mida seostatakse selle teatri näitlejate, lavastajate, repertuaari ja kvaliteediga. Pikema teatrimälu korral hakkab hoone esindama ka teatri pikka ajalugu ja traditsioone.

Suured rohkete kaunistustega hooned tähistavad rahva või riigi võimsust ja õitsengut. Tihti on sellisteks sümboliteks just kultuuriasutused (teatrid, muuseumid, kontserdisaalid). Teatri- ja ooperimajade arhitektuur esindab tavaliselt kõrgkultuuri (sambad, pilastrid, mitmesugused klassitsistlikud ornamendid), samas kui näiteks kinod massikultuuri kandjatena piirduvad tihti hoone kaunistamisel vaid elektrilampidega. (Handlin 1985: 194) Peale

semiootilise väärtuse on kaunitel kõrgkultuuri esindavatel hoonetel ka esteetiline väärtus; need aitavad kaasa meeldiva elukeskkonna loomisele.

Kui "Estonia", Draamateater ja "Vanemuise" väike maja vastavad igati traditsioonilisele ettekujutusele teatrist, siis näiteks 1970. a. valminud "Vanemuise" suur teatrimaja meenutab oma põhiplaanilt küll sajandialguses ehitatud hoonet, kuid moodsas funktsionalistlikus stiilis kastikujuline ehitist paistab kokkuvõttes üsna kohmakas ja ilmetu. Suur paljas kivisein ja elutud klaaspinnad ei mõju just väga kutsuvalt. Kui teatri ette ei oleks paigutatud vastavaid reklaamstende, oleks raske seda hoonet teatrina identifitseerida. Antud juhul on tegemist küll üksnes maitseosutusega, aga igal juhul seondub sellega veel tihti eakama publiku seas levinud negatiivne eelarvamus modernsete teatrihoonete suhtes, mida põhjendatakse väidetega, et vanad teatrimajad on ilusamad ja auväärsemad ning et moodsaates hoonetes tehakse moodsat (=kehvemat) teatrit.

Teatri asukoht ja fassaad võivad seega luua juba teatud ootuse etenduse suhtes ning olla üheks publiku koosseisu kujundavaks faktoriks. Traditsiooniline teatrimaja loob külastajas enamasti traditsioonilise etenduse ootuse ja ebatraditsiooniline koht häälestab uudsele kogemusele, äratab vaatajas uudishimu nii koha kui etenduse suhtes. Kuid võib juhtuda, et see signaal ei toimi õigesti ja vaataja ootusi rikutakse, sest ka tavapärasel teatrimajas võib eksperimenteerida, kuigi paljud lavastajad üritavad oma katsetusteks leida kas lihtsalt uut, tühja, üllatavat või tähenduslikku kohta. "Kui etenduseks kasutatakse ruumi, mis ei ole teatriks mõeldud, siis ruum ise ei ole mitte niivõrd selle teatriga seoses interpreteeritav märk kui teatud fakt, et just seda ruumi kasutatakse teatrietenduseks." (Fischer-Lichte 1992: 97) Seega on leitud kohad interpreteerimisele rohkem avatud kui

traditsioonilised paigad, sest alati kerkib uue etenduskohaga seoses üles vähemalt üks küsimus - miks just see ruum? Kas tegemist on majanduslike, poliitiliste või esteetiliste põhjustega?

Siin tuleks täpsemalt määratleda, mida mõeldakse traditsioonilise ja mida ebatraditsioonilise etenduskoha all. Traditsiooniline etendukoht on ühelt poolt teatriks ehitatud hoone, mis vastab antud ühiskonnas aktsepteeritud teatritüübile, ja teiselt poolt teatrikülastamise traditsioonidega koht. Ebatraditsiooniline etendukoht või teatrikirjanduses kasutatav mõiste "leitud koht" on aga ruum, mida tavaliselt teatrina ei identifitseerita ega kasutata. Sellise mõistemääratluse juures jääb küll suur ja umbmäärane vaheala, kuid see juhib tähelepanu ebatraditsiooniliste etendukohtade üürikesele elueale. Näiteks võiks tuua Tallinna Linnateatri, mis ei asu traditsioonilises teatrimajas, kuid kuna seal on toimunud etendused juba 1975. aastast, siis aktsepteerime seda teatrina ning hoone iseenesest ei pälvi igakordset erilist tähelepanu. Sama protsess on käimas Linnateatri pööningusaaliga, mis iga uue sel esitatava lavastuse puhul kaldub järjest enam harjumuspärase teatriruumi poole ning kaotab oma uudsuse võlu ja erilise tähendusvälja.

Peale arhitektuuriliste elementide kannab tähendust ka see, kuidas hoone funktsiooni afišeeritakse ja kuidas hoonet korras hoitakse. Eesti kontekstis paistab silma, et turumajanduse tingimustes on just suuremad teatrid hakanud agressiivsemalt oma repertuaari hoone fassaadil tutvustama, kasutades selleks suuri plakateid (Eesti Draamateater) ja stende ("Vanemuise" suur maja). Kuna esindusteatrid üldiselt sellist odavalt mõjuvat kinolikku reklaami ei kasuta, siis võiks seda tõlgendada eesti teatri kui institutsiooni ebakindluse märki. Teiselt poolt võib tõdeda, et teatrite



fassaade püütakse võimaluste piires korras ja värskena hoida ning teatrit, mis selles osas teadlikku alternatiivi pakuks, praegusel hetkel ilmselt ei olegi. (Korralagedus ei mõjuks praeguses olmeolukorras eesti vaatajale tõenäoliselt ka eriti esteetilisena/tähenduslikuna, see töötab rohkem riikides, kus ühiskondliku elu kõik sfäärid on äärmiselt korrastatud ja reglementeeritud.)

Eesti Draamateatri kirjandusala juhataja Andres Laasik kirjeldab olukorda teatri seest vaadatuna: "Juba praegu asub osa kultuuriinstitutsioone oma maja vangis: nende tegevus ja selle iseloom on suures ulatuses juba ette määratud sellega, millises majas seda tegevust toimetatakse. Arhitektuurilised parameetrid määravad vägagi üheselt vaimu. Majade haldamine kulutab intellektile vajamineva raha, mida vaesel ajal on vähe." (Laasik 1995: 23) Kuid suurte riigiteatrite probleemid ei seisne mitte üksnes materiaalse baasi ebaühtlases jaotumises intellekti kahjuks. "Doteeritava sõltlase staatus surub riigiteatri ometi teatavatesse raamidesse, paneb piiri eksperimenteerimistele ning kanoniseerib nii väljendatavat kui väljendusvahendeid." (Herkül 1993: 44) Hoone suurus võib majanduslikult küll piirata ja suunata teatritegevust, kuid pakub teatriinimestele töötegemiseks rohkem võimalusi (eri suuruse ja atmosfääriga etenduspaigad, parem lavatehnika jne.) ja paremaid tingimusi (mitu proovisaali, garderoobid, duširuumid jms.). Ka publikul on suures teatris enamasti rohkem võimalusi õhtu sisustamisel (kohvikud, restoranid, näitusesaalid, müügilauad jne.).

Teatrimaja on linnakodanikele esteetiliste otsustust objektiks ja märgiks kultuuri ning selle teatri positsioonist ühiskonnas, kuid hoone annab samuti märku teatud vaba aja veetmise võimalustest. Etenduse koht mõjutab nii

publiku koosseisu kui ka riietumisstiili ja käitumist. Kui ooperisse või esindusteatrisse minek on pidulik sündmus, millega kaasneb ka enda näitamine ja teatud etiketi järgimine, siis väiksemas ja tagasihoidlikumas teatris on vaatajad enamasti riietunud vabamalt ja käituvad spontaansemalt. Kuid siingi tuleb jälle tõdeda, et eesti teatrid ja nende repertuaar ning vastavalt sellele ka publik ei ole eriti diferentseerunud ning seepärast tuleks pigem rääkida üht või teist tüüpi lavastuste publikust.

#### 4. ETENDUSE RUUMI SUURUS JA STRUKTUUR

Kui vaataja on sisenenud teatrimajja, tuleb tal etenduskohta jõudmiseks läbida enamasti rida ruume: fuajeed, garderoobid, jalutussaalid, millega külgnevad tihti restoranid, kohvikud, näitusesaalid, suveniiripoed vms. Tähtsusetu pole seegi, milliste teiste institutsioonidega teater ühe katuse all on või milline meeleolu ja häälestus vaatajal enne etendust luuakse või millises funktsioonis teatriruumi väljaspool etenduse toimumise aega kasutatakse, kuid järgnevalt keskendume vaid sellele ruumile, kus traditsiooniliselt toimub vaatajate kohtumine fiktiivse maailma tegelastega ja mida kutsutakse etenduse ruumiks ehk saaliks.

Suuremates teatrites on tavaliselt kaks mängupaika. Üks suur, esinduslik, kõrgendatud lava ja eeslavakaarega, mis sobib hästi suure tegelaskonnaga ja rohke liikumisega näidendite mängimiseks (W Shakespeare, rahvuslik draamaklassika) või publiku soosingus olevate teoste esitamiseks (komöödiad, muusikalid, operetid). Väiksem mängukoht on enamasti kujundatud suhteliselt neutraalselt ja minimalistlikult ning meenutab vormilt tihti kasti (vrd. *black box*). Lava kui selline võib siin puududa, prožektorid on varjamatult laes, kõik istmed on suhteliselt lähedal mängukohale ning tihti kergesti ümberpaigutatavad. Selline ruum sobib intiimsemateks etendusteks ja teatrieksperimentideks. Sellest võib järeldada, et normaalseks teatritegevuseks vajatakse erineva suuruse ja struktuuriga ruume.

Majanduslikust seisukohast lähtudes võiks etenduse ruum alati olla võimalikult suur, nii et kõik soovijad saali mahuksid, piletihinnad suhteliselt madalad püsiksid ja lavastuskulud saaksid korvatud. Kuid teatritegijad ise kipuvad eelistama väiksemaid inimlikult hõlmatavaid ruume, sest suur saal komplitseerib lavastaja tööd ning eelkõige nõub näitlejalt mitmekülgseid ametioskusi, sest ta peab olema kuuldav, nähtav ja mõjuv vaatajaile nii esimeses kui viimases reas. Kui suures saalis esinev näitleja üritab leida kuldset keskteed, siis esimestes ridades võib tema mäng tunduda liialdamisena, aga rõdulistujad ei pruugi tajuda esituse nüansse. Kuid ruumi sobiv suurus sõltub eelkõige ikka lavateosest ja näitlejate võimetest. Ameerika lavakujundaja Jo Mielziner korraldas katsed, et välja selgitada näitlejate ja vaatajate vaheline maksimumkaugus, millelt etendus on veel hästi jälgitav. Katsete põhjal leidis ta selleks kauguseks 16,5 meetrit Julie Harrise jaoks draamas, natuke rohkem Gertrude Bergi jaoks komöödias ja 30 meetrit Ethel Mermani jaoks igas žanris. (Mackintosh 1993: 106) Siit võiks järeldada, et suurele publikule esinemiseks on vaja tugevat ja säravat isiksust ja esinemiskogemusi. Eriti hästi tuleb see ilmsiks teatrikõrgkoolide lõputöis. Kui noortel näitlejatel on vähe suurtes saalides esinemise kogemusi, siis on raske valitseda ruumi ja publikut.

Eesti oludes on üks selliseid suuri ja raskestihõlmatavaid saale "Vanemuise" suures majas. See 682 istekohaga ruum ei ole iseenesest liiga suur, kuid muutunud sotsiaalsetes ja kultuuripoliitilistes oludes on tekkinud probleeme siia sobiva repertuaari ning piisva publikuhulga leidmisega. Igapäevastel etendustel on saal pooltühi ja kuna eestlastel on kombeks võimaluse korral võõrastega umbes paarimeetrist distantssi hoida, siis paigutuvad vaatajad üksikute rühmadena üle ruumi. Lavalt vaadates jätab see küll mulje peaaegu saalitäiest inimestest, kuid publiku grupitunne ja -reaktsioon jääb välja

kujunemata või on häiritud. "Täis saalis saadud vaatajakogemus erineb pooltühjas teatris kogetust. Kui teatris on liiga vähe vaatajaid, siis nende rühmatunne võib olla rikutud. Killustatusega võib kaasneda aga psühholoogiline ebamugavustunne, mis pärsib või modifitseerib reaktsioone." (Bennett 1990: 140)

Arvestades piletihinda, võiks arvata, et esimesed read on etenduse jälgimiseks kõige paremad. Ka inimeste loomulik suhtlemiskaugus toetab seda arvamust. Eksperimentaalselt on kindlaks tehtud, et mida paremini vaataja näeb ja kuuleb näitlejat, seda enam saab sõnum mõjutada vaataja erutuse (*arousal*) astet. (Küller 1977 173) Kuid samas ei saa väita, et mida lähemal on vaatajad lavale ja üksteisele, seda parem, sest etenduse vastuvõtuks on vaja teatud distantsti ja eraldatust. Robert Hodge ja Gunter Kress, uurides ruumisuhete ideoloogilist tähendust, täheldasid, et füüsiline lähedus tähistab tugevaid tundeid, mis võivad olla positiivsed (armastus, lähedus) või negatiivsed (kallaletung, vaenulikkus). Lähedus on seega väga kahemõtteline märk, mis muutub ühemõtteliseks vaid siis, kui on olemas veel mingid interpretatsiooni kontrollivad märgid või põhjused. (Aston, Savona 1991 154-155) Tänapäeva teatripraktikas üritatakse tihti rikkuda konventsionaalset piiri tegelaste /näitlejate ja vaatajate vahel või publikuga kontakteeruda. Inimeste reaktsioonid on sel puhul muidugi erinevad, kuid üldistavalt võib öelda, et piisava füüsilise distantsti puudumine näitleja ja vaataja vahel tekitab pingeid ja seda interpreteeritakse enamasti sissetungimisena vaataja personaalsesse ruumi. Rikard Küller toob välja psühhofüüsiliste eksperimentide tulemused inimestevahelise distantsti uurimisel. Nimelt kuigi otsene silmside tekitab etenduse vastuvõtuks soodsa erutusseisundi, siis füüsilise distantsti vähenemisel kipuvad inimesed seda kompenseerima silmsideme vähendamisega ning üldiselt välditakse

istekohti, kus tekib suur risk võõrastega silmast silma vaadata. (Küller 1977: 185) Teatripraktikale toetudes võib sellele väitele samuti kinnitust leida, sest võimaluse korral inimesed üldiselt väldivad esimeses reas istumist.

Liigse läheduse probleem on kergem tekkima väikestes ruumides, kus osalejad (vaatajad, näitlejad) on üldiselt üksteisele väga lähedal ning lava ja saali vahel pole selget piiri. Samas on hulgaliselt väiketeatreid, kus ei ole suure saali kasutamise võimalust. Väikese ruumi leidmine, üürimine ja hooldamine on muidugi palju lihtsam ja odavam, aga see piirab ka lavastuslikke võimalusi ja publiku hulka ning vaatajaskonna väikesearvulisus võib olla problemaatiline majanduslikust seisukohast. Kuid üldistavalt võib väita, et väikeses ruumis tekivad näitlejate ja vaatajate vahel isiklikumad suhted, igal üksikul vaatajal on suurem roll publiku esindajana ning teatrisündmus ise tundub erilisem, kui osalejaid on vähem.

Kõige problemaatilisemas situatsioonis on Eestis praegu ilmselt Tallinna Linnateater oma väikese lavaga. Kuna Salme Kultuurikeskuse suure lava kasutamisest on nüüd lõplikult loobunud ja Laia tänava suur saal ei ole veel valmis, siis on viimastel aastatel piirdutudki väikese lava eksploateerimisega samal ajal muidugi alternatiive otsides nii ruumilahendust pidevalt muutes kui uusi mängukohti kasutades (“Romeo ja Julia” dieles; “Kolm musketäri” lavaaugus ja pööningusaalis; “Lollprints”, “Ainus ja igavene elu” II osa, “Elizabeth - naine juhuse tahtel” poolvalmis pööningusaalis). Vaataja jaoks on see toonud hulgaliselt põnevaid lavastusi ning ruumileide. Kuna saal on aga väike, siis ei pääse ühelegi etendusele üle saja inimese ning piletite saamine Linnateatri parematele lavastustele on üsna keeruline. Andrus Laansalu märgib, et need piletijärjekorrad tulenevad ainult osaliselt headest lavastustest, teine aspekt on Linnateatri kui progressiivse teatri imidž ja just

maine on see, mis müüb. “Inimesele on just sellesama maine läbi antud garantii, et see, mida ta näeb, on tõepoolest päris kunst, et ta kohtub seal eheda kultuuriga.” (Laansalu 1996: 16) Selle imidži taga on eelkõige Elmo Nüganeni lavastajaisiksus, suurepärase näitlejate potentsiaal, piiratud vaatajaskond ning üsna kallid piletid, mis teevad Linnateatri külastamise suhteliselt elitaarseks ettevõtmiseks. Kuid näitlejad kurdavad, et nii väikesele publikule esinemine on tegelikult inimpotentsiaali pillamine ning teatrikriitikute arvates mõjub suure saali puudumine lavastajate ja näitlejate loomepotentsiaali halvavalt. (Allik, Herkül, Kulli ... 1994. 55-56) Elmo Nüganen on aga väitnud, et kuigi uudseid ruumilahendusi dikteerib ikkagi näidend, idee, materjal, siis selline “väljapääsmatu” olukord mõjub teatritegemisele ka inspireerivalt. (Visnap 1996c: 18)

Kuna 20. sajandi teatriuundajad on jätkuvalt traditsioonilistest teatrimajadest välja pürginud, siis tundub üllatav Iain Mackintoshi väide, et vanad mitmekorruselised teatrisaalid on paremad ja näitlejasõbralikumad kui sirgete ridadena kaldpinnal asuvate istmetega ning ühe-kahe rõduga uued teatrisaalid, mis meenutavad kino või loengusaali ja kus isegi peaaegu täis saal mõjub pooltühjana. Kuid vanade traditsiooniliste teatrite probleem on tihti selles, et mõnedelt kohtadelt on nähtavus palju halvem kui teistelt. (Mackintosh 1993: 128-129) 1910. aastal valminud Eesti Draamateatri suur saal esindab just sellist traditsioonilist kulla ja plüüsiga kaunistatud mitmetasandilist rõdudega teatriruumi. Saali mahub 532 vaatajat, põrandapind on suhteliselt väike, seda ümbritsevad loožid teisel korrusel ning rõdu kolmandal, lisaks veel rõdu neljanda korruse tagaseinas. Vaatajad on seega paigutatud kompaktselt lava ette.

Richard Külleri eksperimendid kinnitavad, et inimesed, kes istuvad pidulikus ruumis (=vanas teatris), on vastuvõtlikumad ning hakkavad naerma ja nutma kergemini kui need, kes istuvad sünges dekoreerimata ruumis (= moodsas teatris). (Mackintosh 1993:81) Kuid palju sõltub ka konkreetsest vaatajast ja tema karakteritüübist, sest ekstraverdid vajavad suuremat stimulatsiooni ning reeglina naudivad kärarikast värvikat keskkonda ja elamust. Neil tekitab alastimulatsioon huvipuuduse ja avastusliku käitumise kadumise. Introverdid aga vajavad vähem stimulatsiooni ja rohkem privaatsust ning rahu. Ülestimulatsioon võib neis tekitada intensiivse rahutustunde. (Küller 1977: 168) Sellest lähtub ka mõnede teatripraktikute väide, et kuigi uhkelt dekoreeritud ruum võib luua vaatajais soodsa erutusseisundi kunstilise elamuse vastuvõtuks, hajutab see publiku tähelepanu lava ja saali vahel. Etenduse vaatamise seisukohalt tuleb antud väitega nõustuda, kuid retseptsiooniprotsessi mõjutab ka etendusele loodud eelhäälestus ning teatriruum kujundab kahtlemata teatud ootuse (ja ehk ka esialgse väärtushinnangu) etenduse suhtes. Teisalt tuleks arvesse võtta, et etenduse vastuvõtt on jagatud enamasti mitmesse ossa/vaatusse ning vaheaegadel sooviks publik ilmselt samuti meeldivas keskkonnas viibida, et tagasipöördumine illusioonist reaalsusse ei oleks seotud ebameeldivate emotsioonidega, kui just lavastaja seda ette näinud pole.

Etenduse ruum on reeglina jagatud lavaks ja saaliks ning sõltuvalt arhitektuurilistest võimalustest ja lavastuse kontseptsioonist on nende ruumide suhestatus erinev. Spontaansemat laadi etenduste puhul (happeningid, tänavatendused, reklaamüritused jt.) kogunevad vaatajad ühele poole, poolringi või ringi ümber esinejate ning kõik osalejad on samal tasapinnal. Tähelepanu tõmbamiseks ja parema nähtavuse tagamiseks üritavad esinejad tihti leida mingi kõrgema koha või kasutavad spetsiaalselt



etendusteks ehitatud kõrgendatud lava, nagu see on reeglina suuremates teatrisaalides. On võimalik ka vastupidine variant, kus vaatajad asuvad näitlejatest kõrgemal ning jälgivad etendust ülevalt alla. Traditsioonilistes teatrisaalides on kasutusel küll kõrgendatud lava, kuid siiski asub suur osa publikust (näiteks rõdul) näitlejatest kõrgemal.

Peter Brook on oma teatripraktika põhjal jõudnud järeldusele, et vaatajate ja näitlejate vahelised vertikaalsed suhted ei ole sugugi ebaolulised, sest sõltuvalt sellest, kas vaadata etendust ülevalt alla või alt üles, muutub ka teatrisündmuse kogu tähendus. (Brook 1993: 112) Siinkohal ei saa kindlalt väita, et sündmuse ülevalt alla jälgides tekiks mingi üleolekutunne ning vastupidi. Kõik sõltub siiski konkreetsest ruumist ja lavastusest ning määravaks saab ka see, kas näitlejad püüavad luua silmsidet publikuga või kui suurt rolli mängib miimika vms. Kui näitlejad suunavad oma mängu publikusse ja proovivad vaatajaid silmade ja miimikaga haarata ja mõjutada, siis saavad nendevahelised vertikaalsed ja horisontaalsed suhted suurema tähenduse. Näitleja seisukohalt on oluline saavutada silmside samaaegselt võimalikult suure hulga vaatajatega, aga kui publik on paigutatud laiale vertikaalsele või horisontaalsele skaalale, siis on esinejal peaaegu võimatu kõiki vaatajaid vaateulatusse haarata. Kontakt vaatajatega jääb puudulikuks ka siis, kui inimesed saalis asetsevad tasapinnaliselt üksteise taga. P. Edström soovib arhitektidel selle probleemi lahendamiseks kasutada teatrisaalide planeerimisel joonlaua asemel ketti, et parteri põrand ei tõuseks sirgelt, vaid kumeralt. (Edström 1990: 34-35)

Vaataja seisukohalt on oluline näha kõike laval toimuvat võimalikult hästi. Optimaalne variant oleks istuda lavaga samal tasandil või natuke kõrgemal, sest siis näeb näitlejat loomulikult vaata<sup>e</sup>nurgast. Kui lavapõrand on vaataja

silmade kõrgusel ja suhteliselt lähedal, siis tõusevad esiplaanile näitleja jalad ning inimesest tekib väärdunud ja tihti naljakas pilt või etendus saab erootilise kõrvaltähenduse. Kui aga vaataja istub lavast oluliselt kõrgemal, näiteks teisel või kolmandal rōdul, siis näeb ta halvimal juhul vaid näitleja pealage ning jääb ka näitleja mõjutuspiirkonnast välja. William Condee, kes on uurinud vertikaalsete suhete probleemi teatris, väidab, et vaatajatest allpool asuv lava loob eelkõige esteetilise, mitte niivõrd füüsilise distantsti tunde, ning seda ka väikeses teatris. (Mackintosh 1993: 138)

Uute suhete loomiseks publikuga võib eksperimenteerida ka lava- ja saaliruumi erinevate figuratiivsete lahendustega: publik laval, näitlejad vaatajate seas, areenteater jt. Traditsioonilisest erinev publikupaigutus loob erilise etenduse ootuse, tekitab vaatajate ja lavaruumi ning näitlejate ja saali vahel uudse perspektiivi ning asetab nii osalejad kui kogu etenduse uude füüsilisse konteksti. Vaatajad muutuvad seega tihti passiivsetest vastuvõtjatest etenduses suuremal või vähemal määral osalejateks. Kuid eksperimentaalse ruumilahendusega etendustel, kus kõik nn. laval toimuv pole ühtviisi hästi kõigile vaatajaile nähtav, tekib inimestes kadedus teiste vaatajate suhtes, kes tunduvad rohkem ja paremini sündmuste tegelikku käiku nägevat. Publikuküsitlused on näidanud, et selline “kadedusfaktor” mängib olulist osa retseptsiooniprotsessis ning võib isegi saada teatrielamuse domineerivaks elemendiks ja mõjutada oluliselt etendusele antavat hinnangut. (Eversmann 1993: 31-35)

Etenduse ruumi suurusest sõltub siis ka selle struktuur, lavastusvõimalused ning näitlejate ja vaatajate vahelised suhted.

## 5. PUBLIKU JA DRAMAATILISE RUUMI SUHTED

Teatrisündmuse üheks tunnuseks loetakse traditsiooniliselt osalejate jagunemist näitlejateks (esinejateks) ja vaatajateks ning reeglina on need kaks gruppi teineteisest ruumis eraldatud. Nii tekib kaks vastanduvat ja samas kokkukuuluvat ala: lava ja saal. Juhul, kui lava ei ole selgelt markeeritud, võib näitlejate poolt etenduses kasutatavat ruumi nimetada ka mänguruumiks. Lavale või mänguruumi luuakse näitleja(te) mängu, dekoratsioonide ja valguse abil reaalsest kohast erinev ruum - dramaatiline ruum.

Piiri dramaatilise ruumi ja reaalsuse vahel võib nimetada kunstiliseks raamiks. "Raam ümber maali on nii füüsiline kui ka sümboolne marker - see näitab, et raami sees olev ruum erineb ümbritsevast ruumist. Lava on samuti raami sees, kas selleks on siis viimistletud lavaportaal või vaatajate poolt moodustatud ring. See tähendab, et lavaruum esindab publiku ruumist erinevat reaalsust. Anti-illusionistlike etenduste puhul (näiteks koomik ööklubis, lektor klassi ees) esindab lava ikkagi erilist kohta - koondab tähelepanu. Kui on ainult üks raam ja vaataja jääb sellest välja, siis on etendus frontaalne. Kui vaataja on kuidagi raami sisse haaratud, ümbritsetud raamist või koguni mitmest erinevast raamist (...), siis on tegemist keskkonnateatriga." (Aronson 1981. 2) Juri Lotman, käsitledes lava kunstilise ruumi spetsiifikat, tõdeb, et just lava ja saali vahelistel suhetel põhinevad teatrisemiootika väga olulised opositsioonid: olemine -

mitteolemine ning tähenduslik - mittetähenduslik. "Eesriide avanemisega etenduse algul lakkab saal vaataja seisukohalt eksisteerimast. Kõik siinpool rampi asuv kaob, selle tõeline reaalsus muutub nähtamatuks ja loovutab koha täielikult lavategevuse illusoorsele reaalsusele." (Lotman 1990: 191) Teisalt saab kõik lavale sattuv peale vahetu objekti funktsiooni veel lisamõtte, tähenduse. (Lotman 1990: 192)

Publiku tähelepanu koondub etenduse ruumis tavaliselt lavale, sest teatrisse tullakse eelkõige etendust vaatama ning samuti eeldavad seda ajastu norm, lavastaja, valgustus vms. Kuid inimese tähelepanuvõime on piiratud ning enamasti ei suuda vaataja vastu võtta kõiki lavalt tulevaid signaale ning tajutavast vaid osa saab tähenduse ja interpreteeringu. M. Carlson tõdeb, et publiku jaoks võib fiktiivse maailma piiriks olla küll teatud raam (vt. Goffman 1974), kuid see ei ütle suurt midagi teatri kui fenomeni kohta. Teise vaatenurga sellele probleemile pakub U Eco, kes võtab kasutusele mõiste "ostentatsioon" (*ostentation*) e. esiletoov näitamine, mille puhul vaatajad interpreteerivad esiletoodud objekti või tegevust märgina. (Carlson 1996:40) Sellest lähtuvalt võiks küsida, kuidas näidatavat objekti nii esile tuua, et ka vaataja seda märkaks ja märgina tõlgendaks. D. E. Berlyne uuris eksperimentaalselt selekteerivat tähelepanu ning leidis, et vaataja tähelepanu on teatud psühhofüsioloogilise nähtuse tulemus, mille kutsuvad esile vaadeldava sellised omadused nagu uudsus, üllatuslikkus, komplitseeritus, võõristus. (Marinis 1987: 109) Kuid alati ei pruugi laval kujutatav olla vaataja jaoks olemuslikult uudne või võõristav, kunstilise tähenduse võivad saada ka reaalsest elust tuttavad esemed, isikud ja situatsioonid. Teatrianthropoloog Richard Schechner väidab, et teatri üheks iseloomulikuks tunnuseks on transformatsioon ning kõigepealt transformeeritakse looduslik/loomulik ruum (*natural space*) kultuuriruumiks (*cultural place*),

st. teatriks. Inimesed kogunevad teatud kohta, toimub etendus ja seejärel kõik lahkuvad. Sellest kokkuleppest koguneda teatud ajal teatud kohta etenduseks saab etenduse raam. (Schechner 1988: 155-158) Kokkuvõtteks võib väita, et antud kultuuris kehtivaist konventsioonist lähtuvalt markeeritakse mingi ala etenduse toimumise kohaks (lavaks) ning kõik sellel alal toimuv on potentsiaalselt märgiline. Lõpliku valiku talle pakutavate märkide hulgast teeb aga iga vaataja ise, tuginedes tähelepanu äratanud elementidele ja oma elukogemusele. Kui pole selget piiri lava ja saali, fiktsiooni ja reaalse ruumi/maailma vahel, siis muutub etenduse retseptsioon keerulisemaks.

Erika Fischer-Lichte tõdeb, et lavaruum võib teatud tingimustel funktsioneerida kui dekoratsioonide, rekvisiitide, näitlejate esitlemise meedium, mis ei muuda etenduse tähendust. Kuid kaasaegsetes lavastustes on lavakujundus reeglina tähendust kandev element. (Fischer-Lichte 1992: 192) Una Chaudhuri väidab, et teatriruumiga eksperimenteerimise taga on ka ideoloogiline tähendus. Teatriruumi fenomenoloogiast lähtuvalt inimeste positsioon ja orientatsioon spetsiaalselt tähistatud või ehitatud keskkonnas lisab või vormib nende poolt öeldava ja tehtava tähendust. Teatrisündmuse ruumistruktuur kas tühistab või toetab publiku privileege, kuid sellega on tihti seotud teadlik manipuleerimine vaatajatega ning viimase poliitilist tagamõtet pole veel mõistetud. Pealegi muudab keskkonnateater vaataja aktiveerimise asemel passiivseks ning manipuleerimisele kergest alluvaks. Siia kuulub näiteks soov vältida "esituse sulgemist" ("*la clôture de la représentation*" / "*the closure of representation*" on termin, mida Jacques Derrida määratleb järgnevalt: "*Closure is the circular limit within which the repetition of difference say infinitely repeats itself. That is to, closure is its playing space.*" (Derrida 1978: 250) Hasso Krulli J. Derrida tõlkele toetudes

võiks antud termini vaste eesti keeles olla ka "esituse sulg" (Vt. lähemalt Derrida 1995: 126, 133)), mida teater saab teha reaalsuse kui meediumi kasutamiseks. Kui aga reaalsust esindab reaalsus ise, siis ei pea kindlaks määrama esituse piire ja raame. (Chaudhuri 1995: 23) Esituse/etenduse/mitte-reaalsuse ja reaalsuse vaheliste piiride ähmastumine on aga tehnika arenguga muutunud nii valdavaks (virtuaalne reaalsus, arvutimängud jne.), et teatri osatähtsus jääb selles protsessis ikkagi väga marginaalseks. Samas on varjatud ideoloogiline mõjutamine täheldatav ka frontaalsetes lavastustes, kuigi vahendid on teised, ning seda täielikult elimineerida on ilmselt võimatu.

Laval või mänguruumis luuakse virtuaalne ruum, mis ei pruugi reaalse ruumiga vastavuses olla ei füüsiliselt (näiteks dekoratsioonide perspektiiv) ega funktsionaalselt (magamistuba, tehas vms. teatrilaval). Kuid selles fiktsionaalses maailmas kehtivad paljud reaalsest maailmast tuttavad reeglid ja seaduspärasused. Keir Elam konstateerib, et lavaruumis peegelduvad ka sotsiaalses läbikäimises valitsevad distantse puudutavad reeglid (füüsiline lähedus intiimsete suhete märgina, kõrgemal asuv isik on domineerivam jne.), kuid suurel laval on tegelastevaheline distantse tihti suurem kui reaalses elus. "Kaasaegses teatris on tekkinud ruumikood, mis soodustab lava jagunemist teatud tsoonideks - ees keskel, taga keskel, ees vasakul jne. - mis on näitlejate ja lavastajate poolt tihti omaks võetud kui publiku vastuvõttu mõjutav tegur ..." Näiteks paigutatakse etenduses domineeriv isik enamasti eeslavale. (Elam 1980: 66)

Etenduse tajumiseks teatrina peab vaataja endale teadvustama esitatava fiktsionaalse iseloomu - peab olema teatud esteetiline distantse etendusega. Daphna Ben Chaim uurimuses "Distance in the Theatre" toob välja selle

nähtuse kaks vastandlikku poolust: Bertold Brecht - Antonin Artaud/Jerzy Grotowski. B. Brecht tahtis oma eepilise teatriga vaatajaid lavaillusionist distantseerida, et vältida empaatilist samastumist tegelastega ja analüüsiva lähenemise kõrvaletõrjumist. A. Artaud nägi teatrit metafüüsilisest vaatenurgast elu lahutamatu osa ja vormina. J. Grotowski püüdis viia distantseeritud vaataja ja etenduse vahel miinimumini ning seda kõigepealt publiku ja näitleja(te) vahelise füüsilise distantseerimisega. Arvates, et viimane ainult blokeerib vaataja teadvuse, loobus ta sellest ning üritas liikuda elu ja teatri piirimail, korraldas rituaalseid tseremooniaid ja parateatraalseid üritusi. D. B. Chaim leiab, et tegelikult ei tohiks B. Brechti (anti-illusionistlikku) ja A. Artaud'd (illusionistlikku teatrit) vastandada, sest nad lihtsalt rõhutavad pideva spektrumi kahte erinevat osa. Distantseerimine on esteetiline pinge kahe äärmuse, täieliku sisseelamise ja selle täieliku elimineerimise vahel. (Chaim 1984: 77-78) Tavaliselt vaataja distantseerimine objektiga muutub vastuvõtu käigus. Olles teadlik oma võimest seda suhet kontrollida, pakub pidev liikumine fiktsiooni ja reaalsuse vahelisel alal vaatajale naudingut.

Esteetilise distantseerimise ja vaataja vahel määravad kindlaks ühelt poolt näidendi ja lavastuse stiil (illusionistlik - anti-illusionistlik) ja teiselt poolt vaataja individuaalsed omadused (emotsionaalsus, teatrikogemus jne.). Erving Goffman teeb vahet kahe vaatajatüübi vahel: "pealtvaataja" ("onlooker") on valmis fiktsiooni sisse elama, teater on talle eelkõige kogemus, kuna "teatrikülastaja" ("theatre-goer") jälgib etendust eemalseisjana, teatriskäik on talle eelkõige seltskondlik üritus. (Goffman 1974: 124-155) Esimest tüüpi vaataja võib sisse elada ka anti-illusionistlikku etendusse. Teatrikriitikast ja vestlustest publikuga mõistis B. Brecht, et isegi eepilises teatris olid vaatajad tegelaste emotsionaalsematest etteastetest

liigutatud, unustades ülejäänud etenduse ja võõrituseefektid. (Chaim 1984: 35)

Antud uurimuse seisukohalt on oluline määratleda, kuidas mõjutavad ruumieksperimendid etenduse vastuvõttu - kas need tugevdavad või lõhuvad lavaillusiooni. Nii areenlava, keskkonnateatri kui ka teiste ruumistruktuuride puhul sõltub palju konkreetsest lavastusest ja vaatajast. Kuid võib tõdeda, et erinevad ruumilahendused tingivad üldjoontes erineva retseptsiooniprotsessi. Üheks määravaks faktoriks on teiste vaatajate sattumine etenduse kunstilisse raami (areenteatri erinevad vormid, keskkonnateater), mis pärsib sisseelamist fiktsionaalsesse maailma. Teiseks faktoriks on lavastuse ja vaataja tähelepanu keskendatus ruumis. Näiteks keskkonnateatris on tegevus etenduse ruumis hajutatud ning vaataja peab ise sündmusi struktureerima ja valima, millele oma tähelepanu suunata. (Schechner 1969: 175) Illusionistlik keskkonnateater peaks põhimõtteliselt illusiooni tugevdama, sest sarnaneb paljuskki inimeste loomuliku ruumikasutusega, kuid hajutatud tähelepanu ei võimalda sellist keskendatust fiktsionaalse maailma loomisele kui frontaalse lavastuse puhul.

Esteetilise distantssi vähenemiseks ja lavaillusiooni sisseelamiseks vajab vaataja teatud füüsilist distantssi näitlejatest. Küsimused, kui suur see vahemaa olema peaks ja kas publik interpreteerib näitleja(te) otsekontakti vaataja(te)ga fiktsionaalsel (tegelase) või reaalsel (näitleja) tasandil, on tekitanud vastakaid arvamusi ning ühest vastust siin ilmselt polegi. Ronald Vigneault uuris eksperimentaalselt S. Beckett'i "Godot'd oodates" illusionistliku (*non-immediate*) ja anti-illusionistliku (*immediate*) lavastuse retseptsiooni. Anti-illusionistliku lahenduse puhul viibisid näitlejad enne ja pärast etendust ning vaheaegadel laval, suhtlesid rollist välja tulles omavahel



ja publikuga - soovitasid paremaid kohti, küsisid vaatajate arvamust jne. Uurimustulemused näitasid, et publik tajus tegelasi ja vaataja - näitleja erinevat staatust mõlema lavastuse puhul sarnaselt. Kuid anti-illusionistlik lavastus tekitas vaatajais tugevamaid reaktsioone ning seda hinnati kui "hirmutavat" ja "blokeerivat" - need, keda näitlejate vahetu suhtlemine publikuga kõige rohkem hirmutas, blokeerisid end liigse intiimsuse kompenseerimiseks. Vahetu suhtlemine hirmutas vaatajaid, sest ilmselt rikkus nende ootusi ja tundus liiga ründav. (Vigneault 1975: 86-98) Sellest lähtuvalt võib väita, et suurem osa vaatajaid tajub ka füüsilist lähedust ja kontakti näitlejaga kui sissetungi tema personaalsesse ruumi. Tartu Ülikooli teatriteaduse üliõpilased hindasid 1997 aastal toimunud ruumieksperimente käsitlevas vestluses näitleja pöördumise ühe konkreetse vaataja poole pigem ebameeldivaks ja häirivaks kui põnevaks kogemuseks, pöördumist mingi vaatajaterühma poole hinnati pisut positiivsemalt. Vaataja(te) etendusse või tegevusse haaramist on üldiselt tihti kasutatud publikut šokeeriva elemendina ja sellest tuleb ehk ka osaliselt säilinud tõrjuv hoiak etendusse kaasamise suhtes.

Jean Alter leiab, et vastupidiselt lugejale peab vaataja harva hankima lisainfot füüsiliste ilmingute konkretiseerimiseks, sest enamasti on need etenduses edasi antud märkide kaudu. Publik peab lisama ainult selle osa, mida ei saa laval näidata: ideed, emotsioonid, motiivid, aga ka kohad ja sündmused, mida ei näidata, vaid mainitakse. Kui vaatajad suhestavad oma elukogemuse või maailmanägemise loo maailmaga, siis nad alati transformeerivad ja struktureerivad lavamaailma mingil viisil. Teatrikülastus rahuldab üht inimese põhivajadust - struktureerimistungi (*the structuring drive*). Kuid kujutlusliku maailma ümberstruktureerimine ei too kaasa praktilisi tagajärgi vaataja jaoks, selle tegevuse mõte on protsessis endas -

see on mäng. (Alter 1990: 218-222) Seega dramaatiline ruum luuakse eelkõige vaataja kujutluses etenduse impulsside mõjul.

## II. RUUMILAHENDUSTE PÕHIALTERNATIIVID

Kui käsitleda teatriruumi kui lavastaja tööriista (Brook 1993: 111-114), siis saame märksa teistsuguse lähenemisnurga kui vaatajal. Ideaalsetes tingimustes peaks lavastaja saama oma ideede ja nägemuse teostamiseks valida sobiva ruumi, kuid reaalses teatripraktikas on suurem osa lavastajaid seotud institutsionaalsete teatriruumidega, mis isegi heade tehniliste võimaluste juures pakuvad siiski vaid piiratud võimalusi ruumiga eksperimenteerimiseks (Edström 1990: 26). Samas ei saa väita, et teatripraktikud süsteemi ja ruumi survele järele annaksid. 20. sajandi teatri ja üldse kunsti põhisuundumuseks on igasuguste piiride ületamine, püüd uue ja üllatava poole ning siia kuuluvad ka sellised nähtused nagu teatrivormide diversiteet ning ruumieksperimendid.

20. sajandi alguses levis nii teatriteoorias kui -praktikas püüd muuta vaataja suhet etendusega. Mõned reformid olid suunatud karplava ruumikasutuse muutmisele (A. Appia, G. Craig), kuid teised viisid areen- või avatud lava taaskasutamisele ning uute etenduskohtade otsingule (M. Reinhardt, E. Piscator, V. Meierhold). Teatri aktiivne reformimine oli olulisel määral seotud ka teatri kui iseseisva kunstiala emantsipeerumisega, sellele ainuomaste väljendusvahendite otsimisega ning lavastaja tähtsuse tõusuga. Aastail 1905-1925 mõjutas eksperimente uute lavastusvormidega ja näitleja(te) - vaataja(te) suhete modifitseerimisega kõige enam Max Reinhardt, kes tungis oma lavastustega välja karplava piiridest, ühendas lava

ja saali ühtseks etenduse keskkonnaks (lavastuses “Miraakel” ehitati teatrisaal ümber gooti katedraaliks), kasutas etendusteks leitud kohti (“Kuningas Oidipus” tsirkuses, “Igamees” Salzburgi toomkiriku ees jt.) ning tema näitlejad mängisid vaatajate ümber ja keskel. Eesmärgiks oli tugevdada etenduses osalejate vahelisi isiklikke kontakte ning suurendada etenduse mõju publikule. (Aronson 1981 36-40) 1920. aastatel tõusid esile Erwin Piscatori eksperimentaalsed lavastused - ta transformeeris ja fragmenteeris lava filmi ja lavatehnika abil, kasutas simultaantehnikat, paigutas näitlejad saali vaheldumisi vaatajatega, aktiveeris publikut etenduses osalema jne. Üheaegselt M. Reinhardtiga tegeles Venemaal samasuunaliste teatrireformidega Vsevolod Meierhold. Märkimisväärsed on ka vene konstruktivistide massietendused linnatänavail (näiteks N. Jevreinov “Talvepalee vallutamine” 1920. a.), mis läksid lõpuks üle rahvapidustusteks.

20. sajandi teisel poolel demonstreerisid ruumieksperimentide uut suunda Allan Karpowi happeningid, kus polnud selget raami etenduse ja etenduse ruumi ümber ning kus vaataja keskse isikuna struktureeris etendust. 60 aastatel teatriuueenduse juhtkuju, Jerzy Grotowski, püüdis rituaalse teatri poole, mis oleks eelkõige inimeste kokkusaamine, ning üritas leida selleks sobivaid ruumilahendusi. Paljud J. Grotowski põhimõtted on üle võtnud Eugenio Barba, Richard Schechner, Peter Brook jt. (Aronson 1981)

Kui eeldada, et lavastajal on teatritekst ja täiesti vabad käed selle teksti lavastamiseks sobiva ruumi leidmisel, siis seisab ta järgmiste olulisemate valikute ees, millest esimesena nimetatu märgib traditsioonilist, 19. sajandist lähtuvat arusaamist teatrist ning teine sellele vastanduvat alternatiivi:

1. Siseruum - välisruum.

2. Teatrimaja - leitud koht.
3. Teatritraditsiooniga koht - teatritraditsioonita koht.
4. Suur ruum - väike ruum.
5. Kõrgendatud lava - lava markeerimata.
6. Frontaalne lavastus - keskkonnateater.
7. Illusionistlik - anti-illusionistlik lavastus.
8. Vaatajad üksteise taga reas - vaatajad üksteisega silmitsi.
9. Tegelased/näitlejad ignoreerivad publikut - otsekontakt publikuga.

See loetelu ei ole muidugi ammendav, sest võiks ju veel lisada mitmeid muid teatriruumi kasutamise ja dramaatilise ruumi loomise võimalusi (näiteks ruumis liikuv etendus, simultaanne tegevus eri ruumides või ruumiosades, publik liigub koos etendusega või jääb samale kohale jne.). Siinkohal piirdun vaid põhiliste alternatiivide selgitamisega.

1. Siseruim pakub teatrile mitmeski mõttes palju soodsama keskkonna kui välisruim. Valgustus ja mittesoovitavate häälte puudumine ruumis sees võimaldab luua totaalsema teatriillusiooni ja fookusseerib tähelepanu, mis tingib suurema emotsionaalse sügavuse ja peenuse detailides. Kuid teatris pimestab valgus näitlejat ja tal on raske publikut näha, rääkimata kontakteerumisest. Vabas õhus tingimused muutuvad - on võimalik kasutada erinevaid etenduskohti, materjale ja efekte (näiteks vett, tuld, rakette jne.), mis ruumis sees oleksid mõeldamatud või keelatud. Juhuslikud vahelesegamised aga teevad iga etenduse unikaalseks. (Mason 1992: 87)

Põhjamaisest kliimast lähtuvalt langevad vabaõhuetendused Eestis enamasti suvisele ajale ja ka sel juhul on risk suur, sest publiku hulk ja etenduse õnnestumine sõltuvad suurel määral ilmast. Ka tehniliselt on vabaõhuetendused komplitseeritumad, sest statsionaarne valgus- ja helitehnika tavaliselt puudub. Näitlejatel tuleb arvestada teatrisaalist erineva

akustika ja publiku vabama käitumisega. Vabaõhuteater on mitmes mõttes omaette žanr ja ei ole päriselt kõrvutatav siseruumides esitatavaga.

2. Teatrimaja eeliseks on see, et hoone on mõeldud just näidendite lavastamiseks ning etenduste vaatamiseks ja nii ruum kui lavatehnika on struktureeritud vastavalt sellele eesmärgile. Kuid teatrisaal seab igale lavastusele oma kindlad piirid, mille muutmine on üsna komplitseeritud. Leitud koht toob aga kaasa uue atmosfääri ja uued võimalused ning tähendused. Arnold Aronson defineerib teatriteaduses levinud terminit “leitud koht” (*found space*) järgmiselt: “Leitud koht/ruum [...] on iga koht, nii ruumis sees kui väljas, mida kasutatakse etenduseks nii, nagu ta on (*in its existing state*), ilma seda füüsiliselt oluliselt muutmata.” (Aronson 1981. 3) Näitleja ja ümbritseva keskkonna vahel on võimalik luua suhe, mida üheski teises olukorras ei tekiks ja see annab teatrile elustavat hingust. Leitud kohas kutsutakse ka publikut loobuma oma väljakujunenud harjumustest. (Brook 1993: 114) “Teatris on illusioon lahjem, kuivõrd ta ei ole kramplikult seotud nende jõududega, mis teevad pettekujutluse purustamise elus nii raskeks.” (Brook 1993: 117) Teatrina mittetunnustatud kohas esitatud näitemäng balansseerib rohkem elu ja teatri piirimail, sest nii osalejatel kui ka esitataval on vahetum side reaalse tegelikkusega. “Ruum, milles teatrietendus ja vaataja on köidetud ühtseks tervikuks ning kus eriline teatriruum kaob, paistab kergemini sündivat väljaspool traditsioonilist teatrihoonet. Selles peitub väljaspool teatrimaja valminud lavastuse jõud.” (Långbacka 1997: 67)

3. Uus mängukoht, olgu see siis traditsiooniline teatrimaja või leitud koht, tekitab uudishimu koha kui sellise ja seal avanevate võimaluste vastu, kuid samas võib teatritraditsioonideta kohaga kaasneda lisapingeid, sest seal

töötamine sarnaneb mitmes mõttes tundmatus kohas vette hüppamisega. Pealegi ei või kindel olla, et publik võtab vaevaks uude kohta tulla või missugune publik selle koha omaks võtab. Mida rohkem aga antud paika teatrina kasutatakse ja reklaamitakse, seda enam väheneb üllatus- ja võõristusmoment ning üldsus hakkab ruumi teatrina aktsepteerima. Näiteks võiks tuua Tallinna Linnateatri, mis asub keskaegses elamus Laial tänaval. See hoone võeti etenduskohana kasutusele 1975. aastal ning praeguseks on sealses väikses saalis välja kujunenud pikaajaline teatritraditsioon. Publiku jaoks ei ole aga harjumuspärane mängukoht enam märgiline. Teatritraditsioon on kujunemas Linnateatri pööningusaalis, kuid etenduse ruumi tähendusväli on selle protsessi jooksul tunduvalt nõrgenenud (vrd. lavastusi “Lollprints” ja “Elizabeth, naine juhuse tahtel”). Omaksvõetud ruumide ja harjumuste puhul ei pöörata neile enam sellist tähelepanu nagu alguses.

4. Suur etenduse ruum toob endaga enamasti kaasa ka suure lava ja saali, mis võimaldab lavastada arvuka tegelaskonnaga dünaamilisi draamatekste ning paljudel vaatajatel neist osa saada. Kuid suure lava täitmine tegevusega eeldab lavastajalt teistsugust lähenemist oma tööle ning läbimõeldud repertuaaripoliitikat, et tühjad saalid näitlejaid ja vaatajaid pärssima ei hakkaks. Ralf Långbacka leiab, et suured lavad on praegu ebasoosingus, sest neid ei osata kasutada. Kuna intiimne loomulik mängulaad on vallutanud filmi ja televisiooni ning vaatajad on harjunud nägema hiiglaslikke näoplaane, aga teatris tuleb leppida vaid üldplaaniga, siis ongi teatrisse minek filmi- ja televaatajale probleem. (Långbacka 1997: 68) Väiksemad ruumid on lavastajasõbralikumad ja eksperimentaalsemad, kuid siin võivad väikesest ruumist tulenevad piiratud võimalused segama hakata. Vahetegemine suure ja väikse ruumi vahel on loomulikult tinglik, sest nende

vahele jääb lai määratlematuse ala. Ruumi sobiva suuruse määravad aga eelkõige draamatekst ja lavastajanägemus.

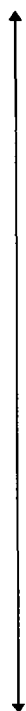
5 Traditsioonilises 19. sajandil väljakujunenud teatritüübis on lava saalist selgesti eraldatud; lava on põrandapinnast enamasti 1-1,5 meetrit kõrgemale tõstetud, lavaruumi markeerib lavaportaal ning ramp, etenduse alguse ja lõpu märgiks avatakse või suletakse eesriie jne. Dramaatiline ruum on seeläbi juba arhitektuuriliselt väga kindlalt markeeritud ning lava ja saali eristatust toetavad ka dekoratsioonid ja valgustus. “On selge, et ruumikontseptsiooni ja näitlemisstiili vahel on tihe seos: neljanda seina puudumine käib koos tunderõhulise näitlemisstiili arenguga. Stanislavski süsteem oleks Shakespeare’i laval kujuteldamatu, samuti turuplatsil või Gropiuse totaalses teatris - see eeldab karplava pimendatud auditoriumiga.” (Fischer-Lichte 1992: 287) 20. sajandil on hakatud lava ja saali selgest piirist loobuma, eriti kui teatrina on kasutusele võetud leitud kohti või kui suurematesse teatrimajadesse on ehitatud intiimsemaid mängupaiku. Lavastajale annab see suurema vabaduse misanstseenide loomisel, kuid seejuures tuleb siiski tagada kõigile vaatajaile hea nähtavus. Kui lava ja saali vahel ei ole selget piiri, siis lihtsustab see tegelaste/näitlejate suhtlemisprotsessi publikuga, kuid loob vähemalt esimeses reas istujatele uudse retseptsioonisituatsiooni, sest nad ei ole turvaliselt reaalselt ja fiktiivset maailma eraldava joone taga.

6. Frontaalses teatris areneb loo sündmustik vaataja ees, nii et ta saab haarata kogu lavapilti, ilma et ta muudaks oma asukohta või pööraks oma pead rohkem kui 45 kraadi kummalegi poole. Lava on ümbritsevast ruumist enamasti selgelt eraldatud. Selle vastandiks on totaalne keskkond, kus vaataja satub kunstilise raami sisse ning puudub lava ja saali selge eraldatus.



Nende kahe äärmuse vahel on mitmeid teisi võimalusi, millest Peter Eversmann pakub välja järgmised (Eversmann 1992: 96-98):

#### Frontaalne teater



- Superstruktuur, mis ühendab lava ja saali (“must kast”, leitud koht).
- Tekst/tegevus implitseerib vaatajad ja tegelased ühte ruumi (pöördumised vaatajate kui loos osalejate poole).
- Publik kui etenduse visuaalne osa (ümbritsev teater (*theatre-in-round*), areenlava jt.).
- Saali üks osa on muudetud etenduse tegevuskohaks.
- Saali üks osa on kasutusel mänguruumina.
- Kogu saal on muudetud etenduse tegevuskohaks.
- Kogu saal on kasutusel mänguruumina.

#### Keskkonnateater

Arnold Aronson esitab publiku positsioonist lähtudes järgmise skeemi (Aronson 1981 4-7):

#### Frontaalne lavastus



- Tajutav keskkond (etendused leitud kohas).
- Implitseeritud keskkond (pöördumised vaatajate kui loos osalejate poole).
- Ühendatud ruum (lava laieneb saali, totaalne keskkond).
- Kogetav keskkond (sõltuvalt istekohast tunnevad vaatajad end tegevusest ümbritsetuna või mitte).
- Ümbritsev ruum (tegevus ümbritseb vaatajaid).

#### Mittefrontaalne lavastus

Kuna frontaalse ja keskkonnateatri vahel on mitmeid spetsiifilisi ja kombineeritud vorme, siis selles uurimuses piirdatakse vaid elementaarse

kaksikjaotusega, kuid mõned eelloetletud aspektid tulevad järgnevalt siiski vaatluse alla (vt. punkt 5, 8, 9).

7 Vastandus illusionistlik - anti-illusionistlik ("siin ja praegu") lavastus või fiktsioon - reaalsus puudutab eelkõige dramaatilise ruumi loomist. Teatrile on üldiselt omane luua illusioon mängupaigast erinevast ruumist ja ajast. Seda võib teha dekoratsioonide, kostüümide, näitlemise, valgustuse vms. abil ning illusiooni loomise aste võib lavastusiti olla väga erinev. Kuid illusiooni luues eitatakse samas reaalset ruumi. See tähendab, et teatriruumi analüüsides tuleb arvestada, millises ulatuses esitatakse loo maailma ning millises ulatuses eitatakse publiku (ja näitlejate) kronotoopi. Kuigi illusionistliku ja anti-illusionistliku lavastuse vahele jääb lai skaala mitmesuguseid võimalusi, tuleb siinkohal rõhutada, et puhtalt illusionistlikku lavastust pole olemas, sest publik on teadlik teatri konventsioonidest. Sama kehtib ka anti-illusionistliku lavastuse kohta, kui vaatajad on muidugi teadlikud vaadatava kuulumisest teatri valdkonda. (Eversmann 1992: 101-102)

8. Euroopa teatritraditsioon rajaneb põhimõttel, et üks rühm inimesi vaatab, mida teine rühm inimesi neile näitab, kusjuures see viimane ei esine sellena, kes nad tegelikult on. Parima nähtavuse ja kuuldavuse saavutamiseks on need rühmad paigutatud üksteisega vastakuti. Sõltuvalt teatri sotsiaalsest funktsioonist on muutunud ka publiku paigutus saalis. Per Edström väidab, et teatritrupp, kes tahab publikut oma ideedes veenda, ilma et annaks neile võimalust sekkuda, väldib ringi kui vaidlusvormi ning valib monoloogi- ja pilditeatri vormi, et publikut sõnadega mõjutada. Teatritrupp, kes tahab oma elukogemusi jagada publikuga, koondab nad enda ümber, et toimuks andmise-võtmise protsess. (Edström 1990: 17) Igal juhul, kui vaatajad ei ole

paigutatud sirgete ridadena üksteise taha, vaid on leitud mingi muu lahendus - areen- või poolareenteater, simultaanteater vms. - siis satuvad ühed vaatajad teiste jaoks kunstilise raami sisse ning tuletavad oma kohaloluga pidevalt meelde, et tegemist on ikkagi teatrietendusega. Samas võivad vastasistujate reaktsioonid ja emotsioonid kergesti teisele osale publikust üle kanduda ning nii on võimalus hankida infot ka selle kohta, mis oma silma eest varjatuks jääb. Kui publik ümbritseb mänguruumi, siis komplitseerib see oluliselt näitleja tööd, sest ta on kogu aeg mingi hulga vaatajate poole seljaga. Seepärast peavad heal areenlaval olema head monoloogialad, kus näitlejal tekib silmside võimalikult suure hulga vaatajatega. Monoloogialalt saab tegevust kommenteerida ja dialoogi sisse juhatada. (Edström 1990: 106) Kui on tegemist kahe poolega areenteatriga, siis tuleks mõlemale küljele müüa sama arv pileteid, sest muidu eelistab publik kindlasti ühte, nn. "head" poolt ja näitlejad hakkavad selle poole heakskiitu püüdma ning etendus läheb tasakaalust välja, muutub monolooglavaks. Kuna loobumine publiku traditsioonilisest paigutusest sirgete ridadena on üsna komplitseeritud ettevõtmine (põranda külge kinnitatud toolid, lisatöö lavameistritele, saali mahutavus väheneb, etenduse jälgitavus halveneb, näitlejad harjumatus olukorras jne.), siis seda meie teatrites eriti tihti ei harrastata.

9. Traditsiooniliste illusionistlike lavastuste puhul näitlejad ignoreerivad vaatajate olemasolu saalis ning nii piirdub loo dramaatiline ruum lava ja lavataguse ruumiga. Saavutatakse lavaruumi neljanda, publiku poolt läbi paistva seina efekt. Ka keskonnteatris ei pruugi näitlejad publikuga suhelda, kuigi see variant on harvem esinev. Samas näitlejate pöördumised vaatajate kui loos osalejate poole ei ole teatriajaloos uus nähtus. Publikusse rääkimist esineb rohkesti W Shakespeare'i ja tema kaasaegsete näidendites.

Bert O States nimetab sellist “sina”-vormis pöördumist publiku poole kõneaktide teooriale toetudes kaasavaks kõneviisiks (*collaborative mode*). “Kaasav kõneviis püüab lõhkuda distantssi näitleja ja publiku vahel ning anda vaatajale vastutasuks midagi rohkem kui passiivse rolli teatris.” (States 1985: 170) Kaasavat kõneviisi esineb komöödias keskmiselt rohkem kui draamas või tragöödias. Kaasaegsetes lavatekstides on publiku/vaataja poole pöördumised agressiivsemad, eeldavad tihti vaatajalt vastust või reageeringut ning on seotud füüsilise distantssi vähenemisega tegelas(t)e ja publiku vahel. Publiku aktsepteerimine on peaaegu kohustuslik element anti-illusionistlikes etendustes, nagu näiteks Brechti eepilises teatris (Brecht 1972). Käesoleva töö seisukohalt on oluline, kas vaatajad haaratakse tegelaste/näitlejate poolt dramaatilisse ruumi ning milline roll neile antakse.

Järgnev tabel demonstreerib III peatükis analüüsitud lavastuste ruumilahenduste erinevaid aspekte ning toob esile ka selle uurimuse jaoks tehtud valiku printsiibi - esitada võimalikult erinevaid ruumieksperimente 1990-ndate eesti teatrist. Alati pole valitud mitte kõige puhtavormilisem näide (“Pianoola” külalisetendused Tartu Lastekunstikoolis), vaid arvestatud on ka ruumi tähenduslikkust loo sisu või etenduse vastuvõtu seisukohalt ning lavastuse kunstilist taset ja kohta eesti teatripildis. Analüüsimisele tulevad “Lööke taeva all” “Vanemuise” väikeses majas, “Ainus ja igavene elu” Tallinna Linnateatri väikeses saalis (I osa) ja pööningusaalis (II osa), “Merlin ehk Tühi maa” Eesti Draamateatri suures saalis, “Shakespeare’i kogutud teosed” Rakvere Teatris, “Pianoola ehk Mehhaaniline klaver” Tartu Lastekunstikoolis ja “Kolm musketäri” Tallinna Linnateatri lavaaugus.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
<b>LÕOKE TAEVA ALL</b>	sise- ruum	teater	teatri- traditsioon	suur ruum	lava	frontaalne lavastus	illusioon/ anti-illusioon	publik reas	kontakt puudub
<b>AINUS JA IGAVENE ELU I OSA</b>	sise- ruum	leitud koht	teatri- traditsioon	väike ruum	lava	frontaalne lavastus	illusioon	publik reas	kontakt
<b>AINUS JA IGAVENE ELU II OSA</b>	sise- ruum	leitud koht	traditsioon kujunemas	suur ruum	lavata	keskkonna- teater	illusioon	publik ringis	kontakt puudub
<b>MERLIN</b>	sise- ruum	teater	teatri- traditsioon	suur ruum	lava	keskkonna- teater	illusioon	publik reas	kontakt
<b>SHAKESP KOGUTUD TEOSED</b>	sise- ruum	teater	teatri- traditsioon	suur ruum	lava	keskkonna- teater	anti- illusioon	publik reas	kontakt
<b>PIANOOLA</b>	sise- ruum	leitud koht	traditsioon puudub	väike ruum	lavata	keskkonna- teater	illusioon	publik reas	kontakt puudub
<b>KOLM MUSKETÄRI</b>	välis- ruum	leitud koht	traditsioon puudub	suur ruum	lava	keskkonna- teater	illusioon	publik reas	kontakt

“Lõoke taeva all” sarnaneb kõige rohkem traditsioonilise teatrietendusega, kuid sisaldab samas mitmeid võõritavaid ja ühest tõlgendust välistavaid elemente. “Ainus ja igavene elu” on heaks näiteks sellest, kuidas kujunev teatritraditsioon opereerib ruumisemiootikaga ning milliseid tulemusi annab vaatajate paigutamine ringi ümber näitlejate. “Merlin ehk Tühi maa” on vaatluse all kui illusionistlik keskkonnateater traditsioonilises teatrimajas ja “Shakespeare’i kogutud teosed” kui puhtakujuline anti-illusionistlik etendus. “Pianoola ehk Mehhaaniline klaver” on värvikas näide etendusest leitud kohas. “Kolm musketäri” aitab käsitleda vabaõhuetenduste problemaatikat.

### III. RUUMIPOEETIKA EESTI TEATRIS 1992-1997

#### 1. FRONTAALNE ILLUSIONISTLIK / ANTI-ILLUSIONISTLIK

##### ETENDUS -

##### “LÕOKE TAEVA ALL” “VANEMUISE” VÄIKESES MAJAS

“Vanemuise” väikeses majas 18. jaanuaril 1997 a. esietendunud “Lõoke taeva all” on Mati Undi instseneering Jean Anouilh näidendi “Lõoke”, Paul Claudeli oratooriumi “Jeanne tuleriidal” ja ajalooliste dokumentide järgi. Instseneeringu lavastas ja lava kujundas M. Unt, kostüümid Jaanus Vahtra. Lavastuses osaleb suur osa “Vanemuise” näitetrupist. Kandvates osades esinevad Liina Olmaru (Jeanne d’Arc), Rain Simmul (Charles VII, Prantsusmaa kuningas), Hannes Kaljupäev (kohtu eesistuja, piiskop) ja Jüri Lumiste (inglise krahv Warwick). “Lõoke taeva all” on M. Undi viimaste hooegade kolmas külalislavastus “Vanemuise” teatris, kaks esimest olid W Gombrowiczi “Iwona, Burgundia printsess” (esietendus 14.04.1994) ja A. H. Tammsaare “Tõe ja õiguse” ainetel sündinud “Taevane ja maine armastus” (esietendus 25.11 1994). Nende tekstidega töötades on lavastaja saavutanud hea koostöö näitetrupiga ning eriti L. Olmaruga, kes on just M. Undi lavastustes mänginud oma kõige silmapaistvamad rollid. Antud töös esitatud analüüs põhineb 8. ja 13. märtsil 1997 nähtud etendustel.

“Lõoke taeva all” on ruumilahenduselt esmapilgul üsna traditsiooniline lavastus - loo sündmustik kantakse ette vaatajate ees saalist lavaportaali eraldatud laval ning näitlejad/tegelased ignoreerivad saalis viibivat publikut, justkui oleks lava ja saali vahel vaatajate poolt läbipaistev sein. Seega võiks antud lavastuse kõhklematult liigitada frontaal-illusionistliku teatri alla ja see vastaks just sajandite jooksul väljakujunenud teatrikaanonile, kui M. Unt ei oleks “Lõokesse” poetanud mitmeid võõritust tekitavaid elemente. Võõritus- või kummastusefekti kasutamine on aga M. Undi kirjutamis- ja lavastamisstiilile väga omane. Margot Visnap nendib: “... pigem huvitab teda [M. Unti] pisut brechtlik publiku irriteerimine, mis teeb temast mõnes mõttes väga kaasaegse - ajastulembese lavastaja.” (Visnap 1996b: 90) Siinkohal võib näiteks tuua eelnimetatud Tartu-lavastused või P. Corneille vaba tõlgenduse “Näitleja näitab ja vaataja vaatab ehk Illusioon“ Eesti Draamateatris (esietendus 14.04.1996). Järgnev analüüs peaks aga M. Undi mängulist ja teatraalset lavastajakäekirja illustreerima.

“Vanemuise” väikesesse majja “Lõokest” vaatama tulnud publik võib lavakujundusega tutvuda juba enne etenduse algust. Esimesel pilgul hakkab silma, et lavaava on horisontaalselt pooleks jaotatud: ülemises osas on nähtaval prožektorid ja alumise osa taustal heleroheline pargipilt. Lava keskel on ringikujuline purskkaevu meenutav kõrgend ja poolkaares selle ümber pingid. Vasakus lavaservas seisab lihtne kahekorruseline metallkonstruktsioon, mille ülemises osas on veel üks prožektor ning paremas lavaservas lavapildi tasakaalustamiseks madal stiilne varikatus. Tegevuskoht on markeeritud üsna tinglikult ja lavatehnika on demonstratiivselt lavaava ülaossa paigutatud. Etenduse algussignaali peale (saali hämardumine) hakkab lava tagaseinas olev pargipilt helendama nagu kino- või televiisoriekraan ning



kuna see on kogu lava laiuses välja venitatud, siis tekitab lavapilt üsna selgeid assotsiatsioone laiekraanfilmiga.

I vaatus kujutab kohtuistungit Jeanne'i üle. Süüdistatav on paigutatud lava keskel olevale purskkaevualusele, tunnistajad istuvad poolkaares tema ümber. Ees paremas servas istub piiskop kohtu eesisujana ja vasakus servas krahv Warwick. Jeanne'il palutakse jutustada oma lugu ja siis ta esitabki tunnistajate abiga olulisemaid stseene oma varasemast elust, mis haaravad erinevaid ajahetki ja kohti, ilma et seda lavaruumis dekoratsioonide, liikumise või valgusega selgemalt markeeritaks.

Kohtuistungi keskseks probleemiks on Jeanne'i suhe Jumalaga ning kõnelused pühakutega, sest just neilt sai ta ülesande Prantsusmaa päästa. Jeanne d'Arci kõrgemalt poolt saadud ülesandesse ja väljavalitu positsiooni lavalviibijad aga ei näi uskuvat, nagu nad ei näe ka pühaduse oreooli (valgussõõri) ümber Jeanne'i, sest miks muidu esitab prokurör süüdistatavale provotseerivaid küsimusi nagu "Kas sul on Jumala õnnistus sel hetkel?", kui see on ometi selgelt kõigile saalisolijatele näha. Ühendust kõrgemate jõududega sümboliseerivad etenduses ere valgusring ümber Jeanne'i ja delfiinide hääled. Kusjuures valgussõõri tekitajab poodiumil seisev valgustaja oma prožektoriga. Tekib huvitav vastasseis - Jeanne'i kõnelus Püha Miikaeliga ja talle vastavad delfinihääletsused mõjuvad siiralt ja üleloomulikult (pühalt), kuid valgustaja lava tähelepanu tõmbavasvas osas jumalikku väge markeerimas lõhub illusiooni ja tuletab vaatajale jälle kord meelde, et tegemist on kõigest etendusega. Kui traditsiooniliselt etenduse performatiivne funktsioon (esitus) ei osale otseselt referentsiaalses protsessis (loo jutustamine) (Alter 1990: 214), siis anti-illusionistlike lavastuste puhul võib etenduse performatiivne funktsioon olla sama domineeriv kui

referentsiaalne funktsioon. “Lõokeses” ei minda küll B. Brechti eepilise teatrini, kuid ootuspärasest tugevam rõhk on pandud loo esitamisele.

Lavasügavuses kergelt helendav pargiprojektsioon aitab hoida vaataja tähelepanu tagalaval, kus toimub põhitegevus. Vastavalt valgustusele muutub perspektiiv horisondil - ühtlase valguse korral tundub puuderivi ühtlaselt tihe, kui aga mõni koht pildil on heledamalt valgustatud, siis jääb mulje selles kohas hõrenevast pargist ja päikese suunas viivast teerajast. I vaatuse lõpuks on puud punaseks värvunud, mis võiks märkida päikeseloojangut ja päeva jõudmist õhtusse. Pisut unenäoline lavapilt ja pompöösne muusika loovad etendusele bergmanliku filmimiljöö, tüüne illusionistliku koloriidi.

II vaatuse tegevuskohaks on Prantsuse kuningakoda ning tagaseinas olevad puud vastavalt värvunud siniseks, et siniverelistele sobivat keskkonda luua. Lavakujundus jääb samaks kui I vaatuses, kuid selle vaatuse keskseks isikuks on Prantsusmaa kuningas Charles VII, kes kasutab purskkaevu oma mängumaana või liivakastina. Keskseks lavaliseks ülesandeks on kuningakoja ebaloomulikkuse kujutamine. Kuningas mängib gloobuse kui maailmaga ja käpiknukuga kui skeptriga. Õukond eesotsas Charlesiga tegeleb akrobaatikaga ning teeb igasuguseid trikke (loobitakse gloobust, paugutatakse püstolit jms.), mis toob esile näitlejate füüsilised võimed ning aktualiseerib etenduse performatiivse funktsiooni. Õukonna maneerlikkusele vastndub Jeanne d’Arci loomulikkus, mis tuleb eriti hästi esile kuninga ja Jeanne’i neljasilmastseenis.

Etenduses on kaks stseeni, mil rikutakse lava ja saali vahelist piiri. Nimelt tuleb Jeanne II vaatuses kuningakotta saali parempoolsest tagumisest uksest ning tema tulekut saadab hele punktvalgus. III vaatuses jookseb munk risti otsides lava ees ringi ja saab risti vasakpoolse saaliukse kardinate vahelt.

Ühelt poolt laiendavad nimetatud liikumisskeemid lavaruumi küll saali poole ja rikuvad väljakujunenud arusaama lavast kui fiktsionaalsest ruumist ning saalist kui reaalsest kohast. Kuid nende stseenide lühiajalisus ja tegevuse sekundaarsus võrreldes laval toimuvaga ei juhi piisavalt tähelepanu lavaruumist välja ning samuti ei mõju see 1997 aastal eesti teatris eriti üllatavalt, vaid pigem kuulub traditsioonilisse teatrikeelde.

III vaatuse olulisemateks sündmusteks on kohtuotsuse langetamine, Jeanne'i siseheitlused ning tema hukkamine. Lava keskel olevast purskkaevust saab Jeanne d'Arce jaoks tuleriit ning vasakust lavaservast, inglise krahv Warwicki mänguruumist, tema vangikong. Seega kantakse fiktsionaalse maailma jaoks olulised sündmused ette lava keskel, purskkaevu ümber ning niipea, kui Jeanne loobub oma põhimõtetest ja ta eluks ajaks vangi mõistetakse, kaob ka üldsuse huvi tema vastu ning tantsiv õukond surub loo kangelase lava ja tähelepanu keskmest välja.

Vanglas peab Jeanne d'Arc maha pikad kõnelused iseendaga ning tema siseruumi markeerimiseks kasutatakse sama prožektorit, mis tähistas sidet kõrgemate jõududega, kuid heleda valgusringi asemel kujundab valgus sisemonoloogi märkimiseks Jeanne'i ümber koonusekujulise ruumi, mis kindlalt ja turvaliselt eraldab tüdruku ülejäänud maailmast. Siseruumi suletus vastandub vanglaseinte nähtamatusele, justkui inimene oleks eelkõige vangis omaenese kehas ja maailmavaates. Lõpplahendus kinnitab seda muljet, sest Jeanne'il õnnestub pääseda küll vanglast (tuleriidale), kuid mitte iseenda ja Jumala eest.

“”Lõoke taeva all” on rõhutatult, aga seejuures väga loomulikult mäng, etendus, paljastatud valgussildadest alustades ja krahv Warwicki (Jüri

Lumiste) vihmavarju või La Tremouille'i (Tiit Palu) püstoli ja botastega lõpetades.” (Tonts 1997: 32) Vaatamata lavatehnika varjamatusele, üsna tinglikule lavakujundusele ning mitmetele anakronismidele nii rekvisiitides kui näitlemisstiilis, luuakse siiski illusioon Jeanne d’Arcist kui laval kõndivast lihast ja luust inimesest. Kuid ka teised tegelased ei lange oma osast välja, mis siis, et nad saalist vaadates veidrad ja maneerlikud tunduvad. Illusiooni kinnistumist toetab ilmselt ka teadmine, et lugu põhineb reaalselt aset leidnud sündmustel ning Liina Olmaru sarnaneb füüsiliselt levinud ettekujutusega Jeanne d’Arcist kui haprast poisilikust tüdrukust.

Seega ei ole lavastuses “Lõoke taeva all” illusiooni loomise aste kuigi kõrge, kuid selle olemasolu eitada ei saa, eriti kui arvestada 20. sajandi draamakirjandust ja teatriprotsessi, mille üks haru on realistlikust kontekstist ja esitusviisist üsna kaugel (absurditeater, vaene teater ja mitmesugused teised eksperimentaalsed liikumised). Kahel tasandil liikuv etendus (illusioon ja võõritus; lugu ja efektitsev esitus; referentsiaalse ja performatiivse funktsiooni konkurents) pakub vaatajaile võimaluse kas elada kaasa loo sündmustikule ja tegelastele ning lasta end fiktsioonil kaasa viia või jälgida lavastuse ülesehitust, näitlejate esinemist, paradokse ja anakronisme või püüda nautida etendust mõlemal tasandil korraga. Kuna “Lõoke taeva all” ei tegelnud pidevalt lavaillusiooni (vaevalt et ka Jeanne d’Arci müüdi) otsese lõhkumisega, vaid pigem esitas tuntud loost uue, distantseerunud nägemuse, siis on mõeldavad kõik kolm eelmainitud retseptsioonivõimalust.

Henri Schoenmakers esitab etendusega suhestumiseks järgmised võimalused. Lavasündmuse võib vaadelda konflikti segatud tegelase seisukohalt, kogeda tegelase tundeid ja emotsioone - see on seotud identifitseerumisprotsessiga. Teine võimalus on analüüsida tegevust fiktsionaalsesse maailma kuuluva

vaatleja seisukohalt. Sel juhul tunneb vaataja tegelasega teatud distantssi, mis viib empaatiatundeni. Mõlemal juhul analüüsitakse sündmusi, nagu see oleks igapäevane reaalsus. Kolmas võimalus on vaadelda tegevust selliselt distantstilt, et sündmuste kodeerimine haarab ikoonilise tasandi - nähakse tegelasi kujutavaid näitlejaid. Kaks esimest lähenemist on seotud “illusiooniga”, kolmas esteetilise distantssiga. (Schoenmakers 1992: 46)

Ajakirjanduses käsitleti “Lõokest taeva all” peamiselt empaatilisest ja analüütilisest seisukohast lähtudes (vt. Kowalsky 1997, Maiste 1997). Kui viimast eeldab teatrikriitika žanr ja lavastuse võõritavad elemendid, siis loo tasandilt lähtumist võiks põhjendada inimese vajadusega narratiivide järele. Vaataja keskendumist lavaillusioonile näitlikustab Valle-Sten Maiste repliik: “Unt on pannud Vanemuise trupi sedasi mängima, et vaatajal tekib tunne - elasid kord ammusel ajal nii huvitavad inimesed ja nende seas üks eriti vahva tüdruk.” (Maiste 1997: 13)

“Lõoke taeva all” demonstreerib, kui keeruline on tõmmata selget piiri illusionistliku ja anti-illusionistliku etenduse vahele, sest paljugi sõltub iga konkreetse vaataja vastuvõtust ja interpretatsioonist. Traditsiooniline, illusionistlik fontaalne etendus on eesti teatris ikka veel normiks ja sellepärast ei vaja ehk pikemat analüüsi. Näiteks võiks tuua Jaan Toominga lavastatud H. Ibseni “John Gabriel Borkmani” (esietendus 22.09.1996), mille kohta Reet Neimar väidab, et see on taotluslikult sajandialguse retro. (Kasterpalu 1997b: 17) Siit võiks järeldada, et läbinisti illusionistlik etendus tekitab kaasaegses teatripildis samuti teatud võõristust.

## 2. ETENDUS AREENLAVAL -

### “AINUS JA IGAVENE ELU” II OSA

#### TALLINNA LINNATEATRI PÖÖNINGUSAALIS

“Ainus ja igavene elu” on Jaanus Rohumaa ja Mari Tuulingu teatrifantaasia kahes jaos eesti teatriajaloo teemadel. Näidend sai 1995. aastal Eesti Näitemängu Agentuuri poolt korraldatud uue draama konkursil III koha ja esietendus 2. märtsil 1996. aastal Tallinna Linnateatris. Lavastaja oli Jaanus Rohumaa, kunstnik Aime Unt ja muusikaline kujundaja Riina Roose. I osa tegevuskohaks ja -ajaks on kaval märgitud teatrihoone Euroopa väikeriigis XX sajandi algusaastail ning seda mängitakse Linnateatri väikeses saalis. Peaosades esinevad Indrek Sammul (Theo) ja Elmo Nüganen (Paul). Samal õhtul mängitakse ka “Ainsa ja igavese elu” II osa, aga seda Linnateatri pööningusaalis. Etenduse II osa tegevuskohaks ja -ajaks määrab autor sama teatrihoone pööningu 55 aastat hiljem. Kandvamates osades on Marko Matvere (Felix), Indrek Sammul (Markus), Allan Noormets (John) ja Anne Reemann (Maria). Ruumilahenduse seisukohalt on huvipakkuv peamiselt lavastuse II osa, kuid kuna see on vastanduse abil olemuslikult seotud loo I osaga, siis käsitletakse ülevaatlikult ka I vaatust. Lisaks statsionaaris nähtud etendusele (02.02.1997) toon mõningaid näiteid ka festivalil “Draama ’96” nähtud “Ainsa ja igavese elu” etendusest “Vanemuise” väikeses majas ja TÜ Ajaloomuuseumi pööningul (04.10.1996). Kuna näidendi autor ja lavastaja J. Rohumaa on kavalehel ning intervjuudes rõhutanud, et tegemist pole dokumentaaldraamaga, sest “see on **fiktsioon** või õigemini **teatrifantaasia** sellest, mis **kunagi toimus või oleks võinud toimuda**” (“Ainus ja igavene

elu” - kava), siis ei vaadelda ka antud lavastust selles töös kui eesti teatriajaloo esitust, vaid eelkõige ikka kui fiktsiooni ja teatrit.

“Ainsa ja igavese elu” I osas on Linnateatri väike saal pooleks jagatud ning lava selgemaks markeerimiseks on see kaetud heledate laudadega, nii et lava eristub publikuruumist oma heledusega ja on põrandapinnast umbes 5 cm kõrgemal. Kuna Linnateatri väikeses saalis statsionaarset lava ei ole ja tavaliselt pole selle ülesehitamisega ka vaeva nähtud, siis antud lavastuse puhul tõmbab selgelt markeeritud kõrgendatud lava endale kohe tähelepanu ning selle otstarve saab etenduse käigus ka põhjendatud. Nimelt toimub suur osa näidendi tegevusest sajandialguse teatrimajades, sealhulgas ka “Estonia” teatris, kus reeglina on olnud kõrgendatud lava. Seega kuulub lava “Ainsa ja igavese elu” etendustel Tallinna Linnateatris pigem dekoratsiooni kui meediumi hulka. Külalisetendusel “Vanemuise” väikses majas statsionaarne lava sellist tähendust ei saanud.

Näitlejate ja vaatajate ruumi eraldatust toetab ka tegelaste poolt loodud mänguruum, kui mõned erandid välja arvata. Harrastusnäitleja Theo, kes saabub Tallinnasse “Estonia” näitetruppi, tuleb lavale läbi saali ning läheb I osa lõpus sealtkaudu ka manalateele. Piki saali vasakut serva läheneb lavale ka arst ja seltskonnategelane Juhan kui teatritegemisest pisut eemalseisev isik. Seega saal mänguruumina olulist rolli ei täida, kuigi mõned sisenemised/väljumised sooritatakse publikuruumi kaudu.

“Ainsa ja igavese elu” tegelased saavutavad publikuga enamati üllatavalt hea kontakti. Kuna etenduse alguses on mitu koomilist stseeni Gogoli “Revidendi” harjutamisest, siis naerdes vaatajad avanevad ja elavnevad ning häälestavad end huumorile ja *show’le*. Tõeline läbimurre publiku võitmiseks toimub Pauli

(Paul Pinna) ja Theo (Theodor Altermanni) esinemisega Berliini kabareeteatris TIK - TAK. Paul püüab publikuga kontakti saavutada ning pöördub saalisistujate (= kabaree küllastajate) poole saksa keeles. Talle küll plaksutatakse, kuid otsest vastust ei tule. Siis tormab Paul, kirglikult itaaliakeelseid fraase puistates, esimeses reas istuvate neidude juurde ning suudleb nende käsi. Jookseb tagasi lavale, kuid märkab elevust ja kihistamist saalis ning läheb tagasi tütarlaste juurde, pöördudes nende poole saksa, inglise ja eesti keeles: "*Sprechen Sie Deutsch? Do you speak English?* Kas Te räägite eesti keelt?" Üks neidudest noogutab viimase küsimuse peale. Siis tunneb Paul huvi, kas tüdrukud tulid Saksamaale tööle või peigmeest otsima, kuid laskmata neil vastata, kinnitab ta, et kõige ilusamad poisid on Eestis ja tööd leiab seal ehk ka. (Tartus tegi Paul neidudele ettepaneku pärast etendust kokku saada ning rääkida, kui hea rahvas meie oleme ja kui halvad on teised.) Otsepöördumisega publiku poole näitab Paul, et vaatajad viibivad tegelastega samas ruumis ning neilt oodatakse etenduses osalemist ja esitatavale reageerimist. Kontakti publikuga saavutanud, esitavad Paul ja Theo hoogsalt dueti Donizetti ooperist "Don Pasquale", mis teenib ära tormilise aplausi ja publik nõuab lisagi veel. Ülejäänud etenduse jooksul on publik väga aldis plaksutama ning millal iganes tegelased laval plaksutavad, ühinevad vaatajad nendega kärmelt ja üksmeelselt. Aplausi osaliseks saavad Karli luuletus "Estonia" avapidustustel, Theole loorberipärja üleandmise tseremoonia ja näiteseltskonna laul "Mats alati on tubli mees" Lava ja saali vahel tekkivat üllatavalt head kontakti on rõhutanud ka Margot Visnap: "Rohumaad tasub kadestada juba **"Ainsa ja igavese elu"** esimeses pooles sündinud ühistunde pärast: lava ja saali ühine, vaikne rõõm teatrimängust .." (Visnap 1996b: 88)

"Vanemuises" antud etendus erines siinkohal selle poolest, et lava ja saali vaheline piir oli palju selgem ja formaalsem (lava kõrgem, lavaruum selgemalt



markeeritud) ning sellepärast tundus ka lavalt saali hüppamine ootamatum ja šokeerivam. Kuna publikut mahtus saali rohkem, siis aplaus oli “Vanemuises” tugevam ja kestvam ning etendus ise meenutas rohkem üksiknumbritest koosnevat *show* d.

I osaga seoses tuleks käsitleda ka selle lõpustseeni, Theo lahkumist maisest maailmast, kus luuakse huvitav ruumi-illusioon ning mis on omamoodi siirdestseeniks kahe osa vahel. Laval käib “Estonia” teatri avamispidu, põrandal keerlevad tantsupaarid. Peomelust eemaldudes tõuseb Theo mööda treppi teiste peade kohal asuvale rõdule, jälgib sealt all tantsivaid paare ning siis tulebki tal lahkuda. Kuid enne veel jääb Theo lavaservale seisma ja suunab pilgu leppinult kaugusse (saali). Samal ajal eraldab üheksat muusat kujutav poolläbipaistev eesriie Theo teistest näitlejatest. Kuna aga eeslavale suunatud prožektor valgustab osaliselt läbi ka eesriide, siis sulanduvad kardina taga tantsivad näitlejad muusadega samasse ritta. Antud lavapilt võiks olla Bernt Notke “Surmatantsu” parafraas, kuid “Ainsas ja igaveses elus” kujutatu on “Elutants”, millest surev näitleja peab lahkuma.

“Innukalt, veidi ka eneseirooniliselt, igatahes mitte vesiselt, pigem lootusrikkalt. Kuidas teisiti mõista dialoogi Estonia hoone valmimisest teatrilavalt, mis ise aastakümneid on uut maja oodanud. Just Linnateatri kitsukeste seinte vahel hakkab tekst mitmetähenduslikult kõlama, tuues sisse mingi teise plaani, lisades võluvut hõngu [ ] aegade sidemetest ja ajaloo spiraalkäikudest, samas kandmata endas olustikulisust, ajaloole näpuga näitamist.” (Kulli 1996b: 8) J Kulliga nõustudes tuleb tõdeda, et “Ainus ja igavene elu” Tallinna Linnateatris teeb viiteid ka etendusest välja, vihjab ka praegusele eesti teatrikontekstile, kus tuleb kunsti rahamaailma ja kodanlasevaimuga kuidagi kokku sobitada. Lisaks muidugi veel Linnateatri

ruumiprobleemid, mis lahendamist ootavad. Ehk oligi “Hamleti” esietendust kujutav stseen paigutatud lavavälisesse ruumi (parempoolsest uksest kostis Hamleti monoloog ning lava markeeris lavatagust ruumi, kust ülejäänud tegelased vaikides etenduse käiku jälgisid) just sellepärast, et Linnateatril puudub selline suur ja esinduslik saal, nagu lavastuses vaja läheks. Teistes mängukohtades, näiteks “Vanemuise” väikses majas, langeb see tõlgendusvõimalus enamasti ära. Kuid “Ainsa ja igavese elu” I osa sõnum kõlab kokkuvõttes siiski lootusrikkalt, nii uute teatrimajade kui sirguvate näitlejapõlvkondade suhtes.

II osa mängu- ja tegevuskohaks on teatri pööning. Linnateatri pööningule pääsemiseks tuleb läbida üsna räämas, aga just remonditav trepikoda, mille seintel on eesti teatriajalugu kajastavad fotod. Pööningusaali on toolide ja raidkujude abil kujundatud ovaalne areenlava. Muusad I osa lõpus ettetõmmatud eesriidelt on murenenud raidkujutükkidena teatri pööningule sattunud, justkui mälestused kadunud hiilgusest. Kuid ruum ise oma kõrguses ja avaruses meenutab kirikut, templit või mõnda muud sakraalehitist. Vaatajad, kes etenduse I osa väikses ruumis olid tihedalt üksteise kõrvale surutud ning üksteise selja taha peidetud, saavad siin vabalt endale koha valida ning on istmete ringikujulise paigutuse tõttu üksteisega äkki silmitsi. Nii et “Ainsa ja igavese elu” II osa algab eelkõige vaatajate omavahelise kohtumisega. (Need, kes esimest korda Linnateatri pööningule on sattunud, uudistavad peale vastasistujate ilmselt ka ruumi.) Kuid juba enne publiku saabumist on end pööningul sisse seadnud teatriklassik Valtemann (Kalju Orro) veiniklaasiga, kes I osa lõppedes jäi alla väikesesse saali “Estonia” valmimise auks tõstetud šampusepokaali lõpetama. Hr. Valtemann ja mänguruumi ümbritsevad raidkujud, siirdudes esimesest osast teise tuttavate, aga nüüd ajahambast puretud elementidena, seovad “Ainsa ja igavese elu”

kaks vaatust kokku, viidates asjaolule, et etenduse teise osa tegevus toimub 55 aastat hiljem samas majas.

Etenduse jätkumise märgiks saal pimeneb. Kahelt poolt publiku selja tagant kostab kolinat ja seejärel kahe tuld otsiva mehe kõnelus. Peagi saadakse tuli põlema ning selgub ka põõningule tulemise põhjus - on 60-ndate teine pool ning kohalike õpetajatega tülli läinud ja mitmel pool maailmas õppinud Felix on kutsunud teatud inimesed siia proovi tegema. Töötama hakatakse Vana Testamendiga, mitte N. Gogoli "Revidendiga", nagu juhtkond soovitas ja nagu seda tehti juba sajandi alguses (I osas). Felix suhtub teatritöösse äärmise tõsidusega, ta palub kõrvaldada lavalt kõik üleliigse ning unustada varemõpitu. Osaraamatud puuduvad, kesksel kohal on müüt ja improvisatsioon, tegeldakse keskendumise, hingamis- ja hääleharjutustega, füüsilise eneseväljendusega, alateadvuse avamisega jne. Kõik see peaks moodustama täieliku kontrasti I osas nähtud traditsioonilise teatriga. Kuid irooniline teatriklassik Valtemann konstateerib, et midagi sellist tegi ta ka 20-ndatel Meierholdi ja Bachmanniga.

Kostüümide (džemprid, alt laienevad püksid) ja muusikaga ("The Beatles", "The Doors") antakse publikule kohe märku, et tegemist on 60-ndate aastate lõpuga, kuid loodud kontekst on rohkem noorema põlvkonna stereotüüpne ettekujutus sellest hipiajastust kui tegelikkust kajastav pilt ning see on paljudes vaatajates meelepaha tekitanud. (Vt. Pedajas 1996: 20-22) 1960. aastate lõpp ja 1970. aastate algus eesti teatrielus seostub uue ostringutega nii repertuaaris, lavastamisstiilis kui näitlemistehnikas. A. Artaud ja J. Grotowski olid iidoliteks saamas ka Eestis (Vt. Thespis 1997) ning viiteid ja tsitaate nende teostest (Vt. Artaud 1975, Grotowski 1968) võib hulgaliselt leida ka "Ainsa ja igavese elu" II osas. Tsitaadina J. Grotowski teatripraktikast ("Kindlameelne prints", "Apocalypsis cum figuris") võiks võtta ka antud

lavastuse areenteatril põhinevat ruumilahendust. Lisaks eelnevale paistavad 1960-ndad aastad eesti teatrielus silma uute esinemiskohtade kasutuselevõtmisega (Vt. Kask 1989: 82-84) ning sellega on seletatav ka etenduse II osa esitamine pööningusaalis. Teiselt poolt tuleb muidugi tõdeda, et ametlikust teatripoliitikast kõrvalekaldujad on oma katsetusteks või ideede elluviimiseks ikka institutsionaalsetest teatrimajadest eemaldunud ning end kuskil keldris või pööningul sisse seadnud. J. Grotowski vaese teatri ja püha näitleja printsiipi (Vt. Grotowski 1968: 18-21, 33-38, 43-51) silmas pidades on Felixi otsus just pööningul, traditsioonilisest teatrist ja igapäevaelusaginast kõrgemal, tõsiselt teatrit teha muidugi täiesti sümboolne akt.

Ovaalse mänguruumi mõlemasse otsa on loodud nn. monoloogiala, koht, kust näitlejal tekib areenteatris silmside võimalikult suure hulga vaatajatega. Suurem neist on eesriietega pisut varjatud ning sealt sooritavad näitlejad oma sisenemisi lavaruumi. Kardinate taga hoitakse ka etenduses vajaminevaid rekvisiite ja mängitakse maha Johni garderoobis toimuv intiimstseen. Vahetult selle monoloogiala ees viib Lempz (Jaan Tätte) läbi rituaalse pulmatseremoonia, milles väiksema ringi moodustavad tegelased ja suurema vaatajad. Samas positsioonis on ka Felix (Marko Matvere) pressikonverentsil ning Hr Valtemann etenduse lõpus kokkuvõtteid tehes. Seega püüdes võtmestseenides publikut etendusse kaasata ja tagada head nähtavust - kuuldavust, taganevad monoloogi või pikemat repliiki esitavad või rühmavestluses domineerivad näitlejad monoloogiala ette. Mänguruumi teises otsas asuv monoloogiala on põrandapinnast pisut kõrgemal ja avatud. Seal paikneb lavastaja tool ning šamaanitrumm. Felix jälgib sellel toolil istudes ning trummi lüües proovide käiku, kuid otseselt monoloogideks seda ala ei kasutata. Etenduse kontseptsioonist ja dünaamikast tulenevalt ei saa

monoloogialad “Ainsas ja igaveses elus” domineerivaks ning tegevus on kontsentreeritud siiski mänguruumi keskele.

Kuna vaatajad istuvad ringis ümber lava ja etendus on mitte sõna-, vaid tegevusekeskne, siis paratamatult on igal hetkel mingi hulk publikust asetatud ebasoodsasse positsiooni, st. on näha vaid ühe tegelase selg või ühe selg ja teise nägu jne. Mingi osa publikule mõeldud infost läks etenduses seega kaduma ning see tekitas vaatajais rahutust ja rahulolematust. Pean silmas siin eelkõige “teater teatris” stseene nagu näiteks Inimese loomine, Madu võrgutab Eevat, Kaini ja Abeli lugu, mis ei ole liikumiselt eriti dünaamilised, vaid rõhuvad rohkem miimikale ja žestile. Nii võib juhtuda, et samal ajal kui üks osa publikust naudib elavalt näitlejate suurepärase mängu, ei näe teine osa publikust paar minutit laval midagi vaatamisväärtset. Viimased keskendavad oma tähelepanu sel juhul tihti vastasistuvate vaatajate jälgimisele, et täita kuidagi tekkinud infolünka. Kui üks osa publikust, olgu see siis vastas või kõrval, itsitab või naeru lagistab, siis pole vaja teadlikult oma tähelepanu suunatagi, et aru saada laval toimuva koomilisusest ning koos teistega naerma hakata. Kuid inimese vaatavälja jäävad vaatajad aitavad oma pilguga suunata ka tähelepanu lava potentsiaalselt kõige huvitavasse punkti ning mõjutavad mitmel muul viisil vastuvõtuprotsessi suunda ja aktiivsust. Inimeste alateadlik reflekteerimisvõime on “Ainsa ja igavese elu” kui areenteatri etenduste puhul eriti ilmne, kuid retseptsiooni ühtlustamise ja tugevdamise asemel võib see kujuneda ka häirivaks (näiteks kui vaataja tegelik reaktsioon ei lange kokku ülejäänud publiku omaga, kuid ta ühineb automaatselt teistega) või lihtsalt müratekitavaks faktoriks (näiteks kõrval- või vastasistujate etendusevälised reaktsioonid).

Tartu Ülikooli Ajaloomuuseumi pööningule oli “Ainsa ja igavese elu” etendusele müüdud tunduvalt rohkem pileteid kui statsionaaris ning sellest lähtuvalt oli mänguruum pikemaks venitatud ja vaatajad istusid neljas - viies reas üksteise taga. Nähtavus oli seega halvem ja publiku reaktsioon eklektilisem.

Mingil määral hakkab ilmselt kaasa rääkima ka näitlejate harjumus mängida frontaalsel laval, sest istudes lavastaja tooli poolses otsas, ei läinud etendusest eriti palju kaduma, kuid lavatagust ruumi markeerivate eesriiete naabrusest etendust jälgides tuli esitatava üle otsustada tihti vaid vastasistujate reaktsioonide järgi.

Etenduse keskel antakse “Ainsa ja igavese elu” publikule ka kindel roll täita. Stseen kujutab esietendusejärgset pressikonverentsi ning Felix pöördub saalisolijate poole palvega kõikidel oma kohtadele jääda ja osaleda etenduse arutelul. Publiku seast astuvad esile kaks ajakirjanikku, kes aktiivselt küsimusi hakkavad esitama. Felix deklareerib küll, et nende eesmärk on kaotada barjäär näitleja ja vaataja vahel ning etendused on pigem kokkusaamised kui teater selle tavalises tähenduses, kuid vähemalt “Ainsas ja igaveses elus” seda barjääri murdma ei hakata ning publiku suhtumine esitatavasse on kogu etenduse vältel pigem eemalolev või skeptiline kui harras ja tõsine.

Etenduse lõpus teeb Valtemann lühikokkuvõtte sellest, mis tegelastest pärast laval kujutatud sündmusi edasi sai. See, et Felix ja Markus rajasid Californias Laboratoorse Teatriinstituudi ning viisid Polüneesias läbi etnokultuuri ja videokunsti ühendava projekti jne, rõhutavad kogu loo fiktiivset, st. mitte eesti teatriaaloole tuginevat olemust. (Selles leidub küll paralleele J. Grotowski elukäiguga.) Seega “Ainsa ja igavese elu” autorid ja lavastaja õhutavad

publikut ühelt poolt võtma etenduses kujutatud tegelasi kui reaalselt olemasolevaid isikuid ning toovad esile mitmeid sarnaseid jooni 60. aastate eesti teatrieluga, kuid samas püüavad rõhutada ka etenduse fiktiivset iseloomu.

Suurtes piirides üldistades võibki leida selle lavastuse kaks domineerivat retseptsioonitüüpi: “keskpärane koomiline lugu heas teostuses” või “lihtsustatud ja üleolev arusaamine 60-ndate teatriuuendusest” Esimest tüüpi esindavad valdavalt vaatajad, kel puudub isiklik kogemus kujutatud ajajärgust, ning teist tüüpi enamasti need, kel see kogemus on ja etenduses kujutatust oluliselt erinev. Teatrikriitika ja vestluste põhjal tehtud üldistust toetab ka Mihkel Muti artikkel “Olnud ja olematud memuaarid”. “Seevastu etenduse teine osa kajastab seda, mida on kombeks nimetada eesti teatriuuenduseks. Ja sellest on ühtedel isiklikud mälestused, teistel mitte. Ja kui näiteseltskonnal neid pole, saalis aga istuvad kriitikud, kes on selle aja kaasa teinud, kellele kujutatava taust, isikud, legendid ja isegi detailid teada, siis võivad nende kahe seltskonna suhtumised vägagi erineda. Minu jaoks oli teise jao põhipuudus see, et tegijate positsioon kõigub paroodia ja tõsiduse vahel.” (Mutt 1996: B6) M. Mutt ise esindab kahtlemata teist retseptsioonitüüpi. Esimese tüübi näiteks võiks tuua Jaanus Kulli nägemuse: “Õnneks on **Jaanus Rohumaal** jätkunud julgust ja vaimukust näha kogu tollast teatripilti justkui läbi kaleidoskoobi, mis asetab koomilisse, ehk isegi iroonilis-grotesksesse varjundisse nii kohaliku teatriuuendaja Felixi kui ka kõik tema jüngrid.” (Kulli 1996a: 8) “Ainsa ja igavese elu” kaks põhilist vastuvõtutüüpi põhinevad lavastuse fiktsionaalsuse ja koomilisuse erineval tajumisel.

Selle peatüki lõpetuseks võiks veelkord tagasi tulla teatriruumi (lava ja saali) struktureerimise erinevate võimaluste juurde. 1990. aastate eesti teatripilt ei

paku just palju näiteid traditsioonilisest frontaalsest lavast erinevate ruumilahenduste kasutamise kohta. Seda võib seletada eelkõige näitlejate - vaatajate frontaalsel paigutamisel saavutatava hea nähtavusega, kuid ka mitmete praktiliste põhjustega (põranda külge kinnitatud istmed, saali ümberpaigutamisega seotud lisatöö ja kulutused, istekohtade vähenemine saalis jne.) Viimastel aastatel on küll hoogustunud keskkonnateatriga eksperimenteerimine (näitlejad mängivad publiku keskel või ümber), kuid vaatajad on enamasti ikka üksteise selja taha ritta paigutatud. “Ainsa ja igavese eluga” mingil määral sarnaseid ruumilahendusi kasutatakse T Stoppardi “Arkaadia” lavastuses Tallinna Linnateatris (lav. Jaanus Rohumaa, esietendus 12.04.1997), kus publik ümbritseb saali keskele ehitatud lava, ning W Shakespeare’i “Kuningas Leari” lavastuses “Vanemuise” suures majas (lav. Jüri Lumiste, esietendus 29. 11. 1994). Viimases olid nii publik kui näitlejad paigutatud teatrisaali lavale, kuid soovi või vajaduse korral (kui lavale enam ei mahtunud) võis istuda ka saalis. Vaatajate toolid olid seatud kahte kaarde ümber pöördlava, mis oli jagatud pooleks, nii et moodustus must ja valge poolring. Etenduse tegevus koonduski pöördlavale ning või(s)tlevad pooled olid enamasti eri värvi poolringis. Kahjuks küll mänguruumi loodud võimalusi ei suudetud lõpuni välja mängida ning erinevad ruumiosad ja - dimensioonid ei saanud selgeid tähendusi. Publikule oli aga ometi huvitav ja erutav istuda suurel laval ning vaadata saali harjumatus vaatenurgast.

Uute ruumilahenduste otsimisel ongi alati küsitav see, kas leitud ruum või ruumistruktuur suudab anda lavastusele ka mingi uue tähendusvälja, seda kuidagi rikastada või jääb see lavastusest eraldiseisvaks elemendiks, mis võib küll muuta (ebamugavamaks?) etenduse vastuvõtu tingimusi, kuid midagi oluliselt juurde ei lisa. Viimasel juhul tekitab harjumuspärasest erinev ruumilahendus vaid segadust ja müra retseptsiooniprotsessis. “Ainsa ja



igavese elu” puhul oli areenlava kasutamine igati õigustatud, sest lavastuse esimesele osale vastandudes sümboliseeris see kompromissitut teatriuuendust ning viitas 60 aastate eksperimentidele teatriruumiga.

### 3 ILLUSIONISTLIK KESKKONNATEATER -

#### T DORSTI "MERLIN" DRAAMATEATRI SUURES SAALIS

Tankred Dorsti "Merlin ehk Tühi maa" esietendus Eesti Draamateatri suures saalis 27 juunil 1994. aastal ning kujunes sündmuseks eesti teatrielus. Näidendi tõlkis saksa keelest Rein Sepp ja lavastas Priit Pedajas. Kunstnikutööd tegid Pille Jänese, Ann Lumiste ja Hille Ermel. Muusika autoriks oli Tõnu Raadik. Etendusse oli kaasatud pea kogu Draamateatri näitetrupp. Kandvamaid rolle mängisid Ain Lutsepp (Merlin), Martin Veinmann (kuningas Artus), Kersti Kreismann (kuninganna Ginerva), Jüri Krjukov (söör Lancelot) ja Guido Kangur (Parzival). Vaatamata sellele, et näidendi teksti oli lavastuse tarbeks tublisti kärbitud, kestis etendus peaaegu viis tundi. "Merlinit" reklaamiti kui Draamateatri suveprojekti, mida mängitakse piiratud arv kordi 1994. aasta laulu- ja tantsupeo pidustuste ajal juunis-juulis. Vaatajate soovile vastu tulles toimusid etendused 4-5 järjestikusel päeval ka septembris ja detsembris, nii et kokku mängiti "Merlinit" 1994. aasta jooksul paarkümmend korda. Antud uurimuses on lähtutud 4. septembril ja 29. detsembril 1994 toimunud etendustest. Oma mastaapsuses ületas "Merlini" lavastus Draamateatris eesti teatripublikule harjumuslikuks saanud piirid ning samas avas järgnevate suurte suveprojektide sarja.

Näidendi aluseks on legend kuningas Arturist ja ümarlaurüütlitest. Teema on eestlastele tuttav ka M. Twaini romaani "Jänki kuningas Arturi õukonnas" (e.k. 1959) ja W von Eschenbachi eepose "Parzival" kaudu (e.k. 1989). On üsna mõistetav, et see eepiline lugu rüütlite kangelastegudest ja Püha Graali otsingutest Draamateatri lavale ära mahtuda ei tahtnud ning selle näidendi lavastamiseks kogu maja kasutusele võeti.

Etenduse keskpunktiks on umbes 5-meetrise läbimõõduga ümarlaud lava keskel, mille ümber keerlevad kõige tähtsamad ja otsustavamad sündmused. Merlini idee kohaselt püüab kuningas Artus selle laua ümber koondada kõik ümberkaudsed rüütlid, et luua üleilmne rahuriik. Ümmargune laud sümboliseerib kõikide rüütlite võrdsust ning ühenduses peituvat jõudu. "Ja sõõri on igivanadest aegadest saadik peetud päikese, eluenergia, täiuslikkuse, kooskõla, ühtekuuluvuse (vrd. laulatussõrmus) ning - tema absoluutse piirjoone tõttu - kaose vastu võitlemise sümboliks" (Valgemäe 1995: 14). Ümarlaua ümber ja peal seisavad rüütlid nõu pidades. Kuninganna Ginerva ja Elaine võitlevad Lancelot' pärast ümber laua joostes. Merlin jookseb maailma päästmiseks kolm ringi ümber kabeli, mida tähistab tegelikult seesama laud.

Lava on kogu etenduse vältel avatud ning sujuvalt saaliks üle minnes moodustab sellega ühtse suure ruumi. Lava mõlemal küljel on lossitornid ning neid ühendab ümarlaua kohal rippuv sild. Kuigi näidendi tegevus toimub sisuliselt mitmes kohas (kuningas Artuse, Astolati, Klingsori ning veel mitmes teises lossis, metsas, soos jne.), jääb lavapilt kogu etenduse kestel muutumatuks. Kuna rüütlite elu kulgeb ikka losside sees ja ümber, siis seisab laval lihtsalt ühe universaalse ning üsna individualiseerimata lossi müür koos

vahitornidega. Tegelikult on elugi nendes lossides üsna samalaadne kõikide oma elanike soovide, lootuste ja ideaalidega, mis ikka paratamatusse traagikasse sumbuvad. Mehed ihaldavad võitlust, kuulsust, armastust ja naised ootavad meestelt tähelepanu ning kirge. Ühtmoodi võideldakse nii salongis kui lahinguväljal.

Lava ja saal on mängupaigaks Kuradile ja tema pojale Merlinile. Nimelt tahab Kurat, et Merlin vabastaks inimesed kõige halva jaoks, sest halbuses peituvat inimeste tõeline olemus. Merlin aga ei kuuletu isale ning lubab asutada laudkonnaringi kui täiusliku maailmamudeli aluse. Kõnekat rolli mängivad siin vertikaalsed ruumisuhed. Etendus algab Merlini ja Kuradi jutuajamisega eeslaval ja poodiumil, kus nad räägivad nagu võrdne võrdsega, siis edaspidi jätab Kurat Merlinile vabad käed ning jälgib tema toimetusi ülevalt, II rõdult. Vastavalt sündmuste käigule Kurat siis kas ergutab või pilkab teda. Kuradile paistab poja ideede ja ettevõtmiste luhtumine kindel olevat, ta esitab vahetevahel vaid mitmesuguseid irriteerivaid küsimusi.

Kuradit mängiv Priit Pedajas on ühtlasi "Merlini" lavastaja. Tema positsioon teisel rõdul on tähenduslik nii Kuradina kui ka lavastajana. Rõdul istujad võivad jälgida Kuradi liikumist ning miimikat, kuid saalis olijatele on see vaid kõrgem taevane hääl. Kuna laval toimuvad traagilised ning verised sündmused, siis rõhutab Kuradi kõigist kõrgemale tõstetud positsioon kurjuse kõikvõimsust. T Dorsti Kurat ei juhi siin küll otseselt sündmuste käiku (ta on andnud selle võimaluse oma pojale), kuid hoiab maailmal ja Merlinil siiski silma peal ja ehk ongi hoopis tema selle loo lavastaja, nagu P Pedajas on selle lavastuse looja.

Antud ruumilahendus toob silme ette keskaegset teatrit kujutavad miniatuurid, kus vaatajale avanes simultaanlaval kolm erineval kõrgusel asuvat mängutasandit: Taevas, Maa ja Põrgu. Poodiumlava põrandas olid luugid, mis viisid Maa, st. lava alla Põrgusse. Lavast kõrgemal asuv mänguplats kujutas Taevast, kuhu lavalt pääses redeliga, või laskus Jumal ise kraana abil Taevast Maa peale. (Hartnoll 1989: 38, 41) Religioosete draamade ruumilahendus on "Merlinis" seega pea peale pööratud. Kurat on tõusnud Jumala asemikuks ja valitsejaks Draamateatri lae alla ning Jumal on publiku vaateväljast hoopis kadunud. Keskaegse, samuti klassikalise draama reeglite järgi peaks viimane vähemalt tragöödia lõpus sündmustesse sekkuma ning õigluse ja headuse maksma panema, ent selles lavastuses võidutsevad inimlik kurjus ja Kurat.

Kuid tegelaste mõtetes ja maailmanägemises on Jumal siiski olemas ning tema koha ja olemuse määratlemisega tegeldakse "Merlinis" üsna mitmel korral. Parzivali roll selles lavastuses piirdubki põhiliselt Jumala otsimisega. Kõnekas on seejuures järgmine Parzivali repliik: "S i n u teenistusse ma aga parem siiski ei astu, kuningas Artus! Sinul on sinust kõrgem isand veel isandaks, nagu ütlesid. Lähen meelsamini selle suurima isanda juurde. Kuid kuhu peaksin omad sammud seadma, et kohata su härra **Jumalat**? Kus ta õieti asub?" Kuningas Artus aga ei ole sugugi kindel, kas tema isandaks just Jumal on, ning esitab Merlinile ühe olulise küsimuse. Kui Merlin juhib seda, et tema oma ajalugu teeb, siis kes tegi Merlini ajaloo. Kas Kurat? Või Jumal? Vastuseks saab Artus vaid soovituseta tähti vaadata. Ja ilmselt Merlin ei teagi vastust sellele küsimusele - kuidas muidu seletada tema hilisemat

ambivalentset käitumist, kui ta maailma päästa soovides ikkagi Jumala poole pöördub ning silmadega II rõdult (Kuradi asupaigast) abi otsib. Võib-olla oli see viimane meeleheitlik katse isale vastu seista ja selleks endale Kuradi asemel uus partner või toetaja leida. Abi igal juhul ei saabu ning näib, et Kuradil on selles saalis ülemvõim.

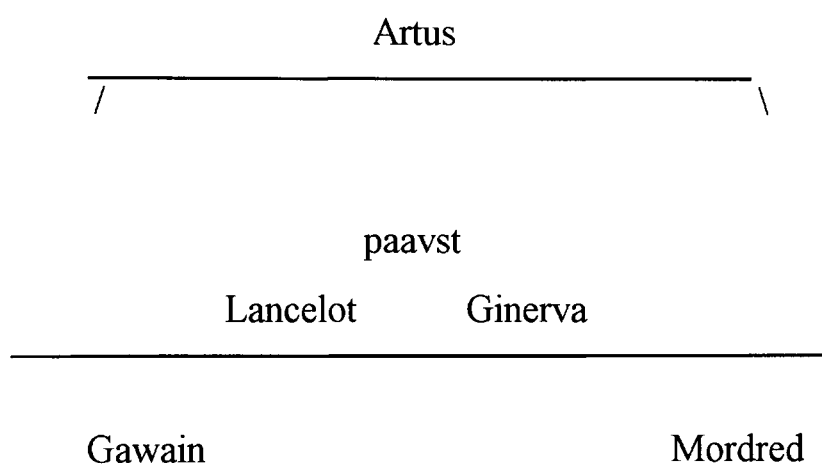
Merlinil pole veel kindlaks kujunenud arvamust hea ja halva suhtes, ta tahab vaid luua uue maailma oma nägemuse järgi. Seda uue maailma loomist vaatajad saalis näevadki. Merlin kui looja/lavastaja hoidub aktiivsest tegevusest pisut kõrvale ning kontrollib laval toimuvat ülevalt, lossitorne ühendavalt sillalt, kust ta siis vajaduse korral inimeste maailma korrektiive tuleb tegema. Isegi siis, kui ta otseselt laval ei viibi, on Merlini kohalolekut pidevalt tunda, sest kuidas muidu seletada tema alati õigeaegset sekkumist tegevusse olulistel hetkedel.

Nii tekib hierarhiline juhtimis- või kontrollimisahel. Kurat teisel rõdul jälgib sündmustikku laval ja saalis. Merlin kontrollib lava kohal asuvalt sillalt kuningas Artuse ja tema rüütlite toiminguid. Artus omakorda püüab riigis ellu viia Merlini ideid korrast ja õiglusest.

Kuningas Artuse ja kuninganna Ginerva valitsevat seisundit rõhutavad mitmel korral ka situatsioonid, kus nemad seisavad üleval sillal ning vestlevad allolijatega. Näiteks stseen I vaatusest, kus Elaine tuleb Ginervale oma last näitama. Kuninglik paar seisab sillal ning arutleb läheneva daami isiku üle, lõpuks jõuab Elaine kohale ja palub, kõrgele üles Ginerva poole vaadates, end vastu võtta. Kuninganna nõustub sellega suuremeelselt ning tuleb alla

Lancelot', Elaine ja nende lapse juurde.

Uue modifikatsiooni saab see ruumilahendus III vaatuses, nn. andestamisstseenis. Kuningas Artus on valusas üksinduses sillal, selle all aga seisab paavst koos oma kaitsealuste, Ginerva ja Lancelot ga. Lava ette saali on taandunud sõõr Mordred kaaslasega, et olla tunnistajaks oma võõrasema alandusele. Tegelaste paigutus laval näeb välja järgmine:



Kuningas Artus on siin teistest kõrgemale asetatud kohtunikupositsioonis, tähistades nii oma eetiliste printsiipide vankumatust kui ka ilmaliku võimu domineerimist kiriku üle. Paavst kutsub Artust üles halastusele ning püüab vahendajana osapooli lepitada, sellest tuleneb ka tema asukoht kuninga ja Ginerva, Lancelot vahel. Viimased kaks tunnevad end süüdi olevat ning Artuse usalduslikkuse ja suuremeelsuse taustal paistab isegi nende saatuslik kirg vääritud. Mordredil ja Gawainil pole selle stseeniga otsest seost, nad kuuluvad rohkem kohtuotsust kuulama tulnud rahvahulga (st. publiku) hulka, ühendades nii näitlejad ja vaatajad mängulisse reaalsusesse.

Tervet etendust iseloomustab selle tingliku, näitlejaid ja vaatajaid eraldava piiri või nn. neljanda seina puudumine. Publik muudetakse selles loos osaliseks nii otseste pöördumistega kohalolijate poole kui ka tegevuse kandumisega saali. Vaatajad on seega sündmuste keskel ning tegelased/näitlejad märkavad ja aktsepteerivad neid.

Üsna I vaatuse alguses pühendatakse publik selle keerulise loo saladustesse ning tehakse etenduses osaliseks, kaasarääkijaks. Nimelt osutab Merlin pärast väikest ringivaatamist näiliselt ühele juhuslikule pealtvaatajale saali keskel ning käsib tal kuningas Artuse sigitamise lugu edasi rääkida. Mustas ülikonnas ja kavaga käes sarnaneb mees paljude teiste saalis istuvate teatrikülastajatega ning tema reaktsioongi on üsna ootuspärane - kõlab kohmetunud inimese vastus: "Ma ju ei tunnegi seda lugu! Ei tea sellest vähimatki!" Merlin aga väidab, et pruugib mehel vaid jutustama hakata, kui ta juba teab seda. Väljavalitud teatrikülastaja ronibki poodiumile, räägib loo Merlini sugereerivate ergutuste saatel lõpuni ning kaob siis lava taha, ühineb tegelastega.

Ühe vähetuntud näitleja paigutamisega vaatajate sekka saavutati saalis legendile omane müstilis-müütiline õhkkond. Tekkis küsimus, kas oli siin tegemist nõid Merlini üleloomulike võimetega või oli see legend kõigi vaatajate teadvuses tallel ning tuli vaid sealt välja tuua. Mõlemal juhul jääb mulje, et ükskõik kes publiku hulgast oleks olnud võimeline seda pärimust edasi jutustama.

Vastukaaluks eelnevale on etenduses ka mõned brechtilikud, tõelusillusiooni



lõhkuvad stseenid. Näiteks teatab Merlin II vaatuses publikule: "Enne, kui saabuvad söör Mordred ja söör Lancelot, esitan teile ühe lühikese keldi laulu. Selles on 176 salmi, alustan 43-ndast." Analoogilise sissejuhatava repliigi esitab ka söör Kay enne Artuse ja Mordredi otsustavat heitlust, kui ta konferantsjee kombel palub publikul kohad sisse võtta, sest kahevõitlus algab - nagu oleks see üksnes suur vaatemäng, mitte kogu riigile saatustlik hetk. T Dorsti "Merlin" oma mastaapsuses ja mahukuses mängibki illusiooni loomise ja lõhkumisega, hakib traagilise põhiliini koomiliste ja mänguliste vahepaladega ning püüab sel viisil vaataja tähelepanu pidevalt etendusel hoida.

Jutustatava loo sündmustik areneb nii laval kui ka saalis. Mänguruumi suurendamiseks on üle istmete ehitatud lavast saali tagaseinani ulatuv poodium, mis meenutab jaapani teatri *hanamichit* ehk lillede teed. Vihjet jaapani teatrile pole "Merlinist" ilmselt mõtet otsida, pigem on siin tegemist lihtsalt analoogilise vaatajate mõjutamise vahendiga. Selline poodium peaks looma näitlejate ja publiku vahele uue, lähedasema suhte. F Bowers arvab, et *hanamichi* eelis seisneb selles, et näitlejate ilmumisega näiliselt publiku hulgast ning hiljem teiste sekka kadumisega suureneb dramaatiline illusioon; inimene ei tunne end programmi jälgijana, vaid osana sellest (Bowers 1980: 145).

Just seda teed saabuvad rüütlid kõige sagedamini lavale või lahkuvad sealt. Saalisistujatele toob see kaasa mõningase ebamugavuse, sest poodiumil kõndimine tekitab häirivat müra, kuid vähemalt rüütlite marssimisel näib see olevat taotluslik, sest loob illusiooni suurte rahvahulkade liikumisest. See

poodium võiks etenduses sümboliseerida ka inimese eluteed ja otsinguid - Gawain otsib teed Klingsori lossi, Parzival otsib Jumalat, rüütlid otsivad Püha Graali ja mida konkreetselt otsivad paljud teised tegelased, jääb ehk neile endilegi arusaamatuks.

Etenduse dünaamikat suurendavad veelgi stseenid, kus võetakse kasutusele ka saali küljed (rüütlite tagasipöördumine Graali otsinguilt jt.). Näiteks Lancelot otsimisel metsas tulevad rüütlid mööda poodiumi, kuninganna saali paremalt ja kuningas vasakult küljelt. Aeglaselt lava poole liikudes peetakse üksteisega sidet ning saalist kostavad läbisegi hüüded, kontrollimaks, kas keegi on Parzivali näinud. Selline ruumikasutus ühendab publiku näitlejatega ühtseks rühmaks ning vaatajal tekib tunne, nagu kuuluks temagi sellesse otsijateahelasse. Samas näevad rõdulolijad näitlejaid saatvas valgussõõris ka mõningaid saalisistujaid, kes seeläbi satuvad samuti vaatluse alla, jäävad näitamiseks esiletõstetud objekte piirava raami sisse.

Saali kuulumist ühtsesse mänguruumi rõhutab ka helilahendus massistseenides, seda nii eelpoolkirjeldatud Lancelot' otsimisel kui ka kuninganna põletamise stseenis. Kuningas Artus ja sõor Kay jälgivad siin sündmuste käiku suurelt distantsilt - lava kohal asuvalt sillalt. Samal ajal kirjeldavad ja kommenteerivad ümber saali olevad naishääled kuninganna tuleriidale viimist. Need kaasatundva alatooniga repliigid võiksid tulla ka Ginerva põletamist vaatama tulnud rahva, st. publiku hulgast. Kuna kõnelejad on nendes mõlemas stseenis individualiseerimata, tugevdab see umbisikuline kontakteerumine saalis olijate rühmatunnet.

Ruumiga eksperimenteerimine võimaldab luua pisut müstilise õhkkonna ja eriti siis, kui see puudutab üleloomulike võimetega olevusi. Metsanümf Viviane ja Merlini kudrutamist saadavad saali tagaosast kuulduvad haldjate kelmikad hääled. Või võlur Morgane le Fey, kuningas Artuse õde, kes oma venda hullutades lossitorni kaob, et siis mõne hetke pärast ootamatult poodiumilt lavale astuda.

Läbi saali ulatuva poodiumi kasutamine "Merlinis" on huvitav ja uusi tähendusvarjundeid lisav element, kuid sellel on ka oma puudused. Nimelt läheb pikemate stseenide poodiumil mängimisel (näiteks Parzivali ja ta armsama kohtumine) suur osa miimikast ja žestidest vaatajale kaduma. Rõdul olijad näevad vaid näitlejate peanuppe. Lava ees istuvad vaatajad ei näe tegelasi üldse; kahjuks pole komme end teatris sündmuste paremaks jälgimiseks ümber pöörata eriti levinud. Saali tagaosas istudes on nähtavad vaid näoga publiku poole oleva näitleja reaktsioonid. Nii et seda stseeni on ilmselt kõige parem jälgida kuskilt saali keskelt. Analoožiliste ruumilahenduste puhul peaks seega jälgima, et võtmemomendid oleksid kogu publikule hästi nähtavad.

"Merlini" sündmustik ei kandu küll saalist välja, kuid ka jalutusruume on püütud nii dekoreerida, et need looksid häälestuse antud lavastuse jaoks. Nimelt on koridorides ämblikuvõrke meenutavad väravad, millest end läbi suruda tuleb. Kavamüüjate jaoks on toodud keskaegselt mõjuvad lauad ja toolid. Vaheajal on aga kesketeks punktideks kindlasti esimesel ja teisel korrusel asuvad kaks veinipurskkaevu, millest vaatajatele veini pakutakse. Tegemist on suuresti ka sümboolse aktiga. Ühelt poolt vein kui armulauale

viitav element, teisalt ühest anumast joomine kui usalduse, kokkuhoidmise, ühise osasaamise, eesmärgi pühitsemise sümbol. Arvestades teatrikülastajate tavalisest pidulikumat riietust ning seda, et vesteldakse enamasti etendusega seonduvast, võib veinipurskkaevu ümber kogunenud publikut ka kuningas Artuse õukonnaks pidada, kes ümarlauale vastukaaluks on teise, rõõmsama ringi moodustanud.

T Dorsti "Merlin" püüab käsitleda mitut isiklikku ja globaalset draamat, mis peatumatu hooga oma teed liiguvad. Legendile omast sündmuste laiahaardelist kujutamist on ilmselt silmas pidanud ka lavastaja P Pedajas, sest draamatekstis kärpeid tehes pole ta ühtegi tegevusliini tervikuna välja jätnud ning lugu on teatriruumis üsna suurejooneliselt välja mängitud. Kui traditsiooniliste frontaalsete lavastuste puhul vaataja projitseerib end etenduse jälgimise käigus tihti ise tegevuse keskele, siis keskkonnateatris luuakse publikut ümbritsevat ruumi mänguruumina kasutades vaatajais mulje vahetust viibimisest loo sündmuste keskel. Draamateatri "Merlinis" on taotletud sama efekti saavutamist, kuid kahjuks jäi teostus kohati logisevaks ja seeläbi fiktsionaalset maailma lõhkuvaks kuni viimaste etendusteni. Sellele võib leida mitmeid põhjendusi. leida: akadeemilise ruumi survest on raske vabaneda, lühike prooviaeg, näitlejate oskamatus vaatajate vahetus läheduses mängida, tehniliste võimaluste piiratus jne. Kõik nimetatud probleemid on aga suuremal või vähemal määral seotud ebatraditsioonilise mänguruumi loomisega ühe lavastuse tarvis.

Tulles nüüd hoone ruumispetsiifika juurde, tsiteerin Margot Visnapi Draamateatri positsiooni ja olukorda analüüsivat artiklit "Esindusteater,

staariteater, rahvusteater või üks teiste hulgas?” “Üsna mitu teatraali viitavad akadeemilise maja vastupanule, mis stoiliselt radikaalseid ideid nullib. Mati Unt arvab, et selle maja seintes on mingi jõud, mille vastu ei saa: “Igasugune taotlus kuhjata siia koridoridesse rämpsus või luua siia mingi anarhistlik atmosfäär, ei saagi õnnestuma. Maja on lihtsalt tugevam ja paneb vastu. Tuleb teine koht otsida!” Huvitav, kas sel põhjusel kolibki Draamateater hooaja kahe uuslavastusega Von Krahli Teatri saali? Priit Pedajas kritiseerib teatrimaja, õigemini selle õnnetuid saale pisut teisest aspektist, mis viitab siiski ka ahistavale akademismile: “Tänapäevane teater eeldab kaht tüüpi lava, kas *black box*’i või küllalt laiade mõõtmetega lava, Draamateatril ei ole üht ega teist. Suure saali lava tingib paigaltammumist ja lobisemist, seal on väga raske misanstseeni lahti tõmmata. See lava võimaldabki vaid üht mängulaadi: mine seisa ja sära!”” (Visnap 1996a: 61)

“Merliniga” sarnast ruumilahendust on P. Pedajas kasutanud Draamateatris hiljemgi, lavastades Madis Kõivu “Peiarite õhtunäitust” (esietendus 02. 02. 1997), kuid seal on pearõhk suunatud lavasügavusse ning poodiumi ja saali külgi kasutatakse vaid dünaamilisemate stseenide lahtimängimiseks. M. Unt aga kolis oma alternatiivse “Pööriöö unenäo” lavastamiseks näiteks Kadrioru jäähalli, lootes sealt ilmselt leida seda anarhistlikumat atmosfääri. Pealegi oleks rock-kultuuriga vürtsitatud Shakespeare akadeemilise Draamateatri soliidsele publikule tõenäoliselt liiga šokeeriv tundunud.

Paremaid tulemusi statsionaarses esituspaigas keskkonnateatriga katsetades on saavutanud Tallinna Linnateater, mille eeliseks on olemasolev traditsioonilisest teatriruumist erinev keskkond, mida teistes teatrites luua

püütakse. Kuid Linnateatri probleemiks on ruumikitsikus, mis takistab kõiki keskkonnateatri võimalusi kasutamast. Headeks keskkonnateatri näideteks selle teatri repertuaarist on “Rocco ja tema vennad” (lav. Jaanus Rohumaa), “Pianoola ehk Mehhaaniline klaver” (lav. Elmo Nüganen), vabaõhuetendus “Kolm musketäri” (lav. Elmo Nüganen) jmt.

Eelnevalt esitatud “Merlini” lavastuse analüüs näitas, et keskkonnateatri loomine traditsioonilises teatrimajas on seotud mitmete ruumist ja lavatekstist lähtuvate probleemidega ning see arhitektuuriline ja esteetiline türannia, mille eest paljud lavastajad väidavad end põgenevat, on just pikkade teatritraditsioonidega hoones eriti tugev. Samas pakub keskkonnateater nii vaatajatele kui ka teatritegijatele uusi kogemusi ning tõlgendusvõimalusi, mida oleks kahju kasutamata jätta.

#### 4. ANTI-ILLUSIONISTLIK KESKKONNATEATER -

##### “SHAKESPEARE'I KOGUTUD TEOSSED” RAKVERE TEATRIS

Jess Borgesoni, Adam Longi ja Daniel Singeri poolt kokku seatud “Shakespeare'i kogutud teosed (lühendatult)” võtab kokku kõik William Shakespeare'i 37 näidendit umbes kolm tundi kestvaks etenduseks. Angloameeriklaste teatriteksti tõlkis eesti keelde Anu Lamp, kasutades Georg Meri, Doris Kareva ja Jaan Krossi tõlkeid W Shakespeare'i teostest. “Shakespeare'i kogutud teosed” on Ain Prosa esimene lavastus teatris pärast mitmeid tähelepanu väärinud telelavastusi. Kunstnikutöö tegi Kersti Varrak, muusikalise kujunduse Ardo Ran Varres ja tantsud seadis Tiina Mölder. Antud lavastuses on kõik esitatavad rollid jagatud kolme noore just, lavakunstikateedri lõpetanud näitleja vahel, kes nimetavad end Rakvere Shakespeare Companyks. Kavaleht formuleerib nende rollijaotuse järgmiselt: Tarvo Sõmer (Tarvo Sõmer), Ardo Ran Varres (Ardo Ran Varres), Velvo Väli (Velvo Väli). (“William Shakespeare'i kogutud teosed (lühendatult)”- kava) Lavastuses leidsid kasutamist mitmed teatrikoolis tehtud etüüdid, tehnilised leiud ja naljad. “Shakespeare'i kogutud teosed” esietendus Rakvere Teatris 7 oktoobril 1996. aastal ja sai tohutu publikumenu osaliseks nii statsionaaris (tuues Rakverre vaatajaid üle kogu Eesti) kui ka arvukatel külalisetendustel. Kriitika publiku vaimustust ei jaganud, kuid suhtus eesti teatripilti rikastavasse ettevõtmisse soosivalt. (vt. Vellerand 1997: 54) Järgneva analüüsi aluseks on 11 veebruaril 1997

nähtud etendus “Vanemuise” väikeses majas, kuid arvesse on võetud ka 25. novembri 1996. a. etendus Rakvere teatris.

“Shakespeare’i kogutud teosed” on esimestest hetkedest peale väga tempokas ja teatraalne etendus. Õhtu avalöögiks on mürtsuv muusika ning suitsupilved, mille peale tuleb lavale kollases läikivas pintsakus mikrofoni noormees, kes palub publikult aplausi ning tervitab siis kõiki Rakvere Shakespeare Company nimel. (Külalisetendusel Tartus 11. veebruaril, mis juhtus olema vastlapäev, sooviti kõigile ka head vastlapäeva.) Seepeale palub esineja saalis tuled süüdata ning publikul järele vaadata, kus asub lähim väljapääs, ning osutab ka tualettide asukohale, kui kellelgi peaks selle järele vajadus tulema. Publik on täisvalguses saalist ja tualettide kui delikaatse teema avalikust mainimisest pisut kohmetunud. Lõpuks esineja tutvustab end Velvo Väliina ning vaatajad aplodeerivad talle. Siis esitletakse Tarvo Sõmerat, kes tuleb lavale ja teeb publikule sügava kummarduse. Kõik senikirjeldatu (Velvo Väli pidulik õhturiietus, mikrofoni, pöördumine publiku poole tervitusteks ja esinejate esitlemiseks) meenutab suurel määral revüüprogrammi ning Velvo Väli on ilmselt üle võtnud konferansjee kohustused. Samas viited reaalsele ajale (nt. vastlapäev) ja kohale (Rakvere Teater või “Vanemuine”), näitlejate esitlemine ja suhtlemine vaatajatega saalis on tüüpilised anti-illusionistliku teatri tunnused.

Järgmisena küsib Velvo Väli vaatajailt, kes on kuulnud midagi Shakespeare’ist. Publiku hulgas tõusevad mõned käed. (Sellest ei saa loomulikult järeldada, et suurem osa vaatajaid pole Shakespeare’ist kuulnudki, vaid pigem näitab see inimeste umbusklikkust, et nende kulul naalja ei tehta, ning vaataja passiivsest rollist kinnihoidmist.) Kes on näinud



või lugenud “Romeot ja Juliast? Paar - kolm inimest tõstavad käed. Aga kes on lugenud “Kuningas Johni”? Saali vasakus ääres tõuseb üks käsi. V Väli tormab selle käe tõstnud inimese juurde ja tuuseldab ta publikule arusaamatul põhjusel läbi ning siis kogub vaatajailt annetusi Shakespeare'i heaks ning saabki mõned sendid. Lõpuks läheb ta tagasi lavale ja esitleb saalis istuvat, viimasena käe tõstnud Ardo Ran Varrest, kes teenib publikult ära sooja aplausi. Kirjeldatud stseenis luuakse kontakt saalis istuva konkreetse publikuga (kontrollitakse taustateadmisi nagu näiteks loengu alguses) ning antakse vaatajaile võimalus etendusele aktiivselt reageerida (kätt tõsta, raha annetada). Samas kasutavad näitlejad saali mänguruumina ning lõhuvad lava - saali vahelise konventsionaalse piiri. Seeläbi toimub ka etenduse mängureeglite tutvustamine publikule.

Kõigepealt mängitakse maha lühendatud versioon “Romeost ja Juliast” Tarvo Sõmer kui jutustaja ja suflöör loeb raamatust remarkteksti, tuletab osatäitjatele meelde nende repliike ning juhib esituse käiku. Ardo Ran Varres (Julia jpt.) ja Velvo Väli (Romeo jpt.) ei näe vaeva osasse sisseelamise või ümberkehastumisega, vaid markeerivad kiireid rollivahetusi mõne üksiku elemendiga kostüümis ja käitumises. W. Shakespeare'i näidendite tegelased tunduvad olevat näitlejate jaoks võõrad, arusaamatud ja nende kehastamine laval ebamugav (A.R. Varres Juliana muutub rõdustseenis brutaalseks, sest ei taha V Väli Romeoga suudelda). Sellepärast esitavadki nad publikule oma interpretatsiooni “Romeost ja Juliast”, vürtsitades seda tsitaatidega mängufilmist “Kolm musketäri”, multifilmist “Musketärikoerad”, muusikalist “Ooperifantoom” ja levimuusikast (amme ja Julia duett või epiloog vendade Urbide paroodiana).

“Romeole ja Juliale” järgnevad juba kiirkorras esitatuna teised W Shakespeare’i näidendid: “Titus Andronicus” verise telesaatenäidend “Sami köök”, kus valmistatud rooga tuuakse ka vaatajaile proovida; “Othello ehk Veneetsia maur” (ehk “Raffaello Veneetsia moodi”) jäetakse pigmendi puudusel ära ja selle asemel esitatakse Othello räpp; “Macbethis” (ehk “Šotlased “Eurovisiooni” lauluvõistlusel”) demonstreerivad näitlejad, mis nalju šoti seelikutega teha saab ning oma leidlikkust mitmesuguste “Mac”-sõnade konstrueerimises; “Julius Caesar” esitatakse rõdult kostva venekeelse tõlke saatel; “Antoniust ja Kleopatrat” esindab Kleopatra tants maoga jne. Kuna näitlejad lähevad etenduse käigus omavahel tülli, siis demonstreeritakse vahepeal erimeelsuste lahendamiseks Eesti - Šoti jalgpallimatši nii kiirendatult kui aegluubis. W Shakespeare’i looming saab “Shakespeare’i kogutud teostes” korralikult dekonstrueeritud ja televisiooniestetikaga kohanenud publikule vastuvõetavaks tehtud. Ühelt poolt võib see lavastus küll olla W Shakespeare’i kanoniseeritud lavastuste paroodia või siis pilge televisiooni- ja massikultuuri ning Eesti päevapoliitika kulul, kuid kuna suuremale osale vaatajaist oli W Shakespeare’i originaaltekst ilmselt võõras, siis keskenduti peamiselt televisioonist ja ajakirjandusest tuttavate võõritavalt esitatud repliikide ja detailide püüdmisele ning lustiti näitlejate mängu. Või nagu tõdeb Sven Karja, meil pole nii tugevat Shakespeare’i traditsiooni, et seda oleks vaja üles künda. (Karja 1996: 17)

Kui kõik W Shakespeare’i näidendid peale “Hamleti” on ette kantud, siis süüdatakse äkki saalis valgus, sest selgus, et Ardo ei taha Hamletit mängida, vaid hoopis istuda esimeses reas koos oma sõbrannadega. Tarvo veab ta saali ukse juurde kardina taha ja annab seal isalikku õpetust. Ardo

põgeneb seepeale publiku hulka ja palub vaatajail koju minna. Tarvo jookseb põgenikule järele, annab jooksu pealt ühele vaatajale kommi ning tormab Ardot taga ajades saalist välja. Teatrisaali ümbritsevast koridorist kostab veel mõnda aega müdinat ja karjumist. Velvo, kes on üksinda lavale jäänud, lubab publikule jätkata II vaatust “Hamletiga” ning kuulutab välja vaheaja. Vaatajate motivatsiooni tõstmiseks lubatakse II vaatuses osalejate vahel välja loosida auhind, pealegi saab vaheajal osta 25 krooni eest tervituskaardi, mis järgmise vaatuse alguses lavalt ette loetakse. Velvo palub vaatajail jalutada nendes koridorides edasi-tagasi ja tualetis käia ning lubab meeleolu loomiseks taustamuusikat lasta. “Shakespeare’i kogutud teosed” püüab ühekorraga rikkuda kõikvõimalikke traditsioonilise teatriõhtu reegleid kuni selleni, et näitleja põgenemine lavalt katkestab etenduse ning seeläbi tekib kahte vaatust eraldav vaheaeg. Siin võiks näha ka teatrikonventsioonide paroodiat.

Üksnes vaatluse põhjal võib väita, et “Shakespeare’i kogutud teosed” on teatrisse toonud ühiskonna kõiki sotsiaalseid ja vanusegrupe haarava publiku. Sellest lähtuvalt on ka vaatajate retseptsiooniprotsess erinev. Noorem vaatajaskond, kel ilmselt on nõrgem side W Shakespeare’i teoste ja lavastustega või pole kindlat suhtumist veel välja kujuneda jõudnudki, läks näitlejate tempo, mängulaadi ja naljadega paremini ning kiiremini (võiks öelda, kohe) kaasa. Pealegi pärines üks osa vihjeid just nn. noortekultuurist (peamiselt muusikast), mis ehk kõikidele vaatajatele arusaadavad ei olnud. Tundus ka, et üks väike osa nooremast publikust oli seda etendust vaatama tulnud teist korda või oli end mingil muul viisil etenduse käigu ja naljadega kurssi viinud (kuulnud näiteks sõpradelt, tuttavatelt), sest nad ilmutasid elevust ja kommenteerisid sündmusi veel enne, kui näitlejad neid esitada jõudsid. Kommentaarid ja valesti ajastatud

reageeringud segasid mõnevõrra teiste vaatajate retseptsiooniprotsessi. Vastukaaluks eelnevale oli soliidsem osa publikust etenduse algul üsna eemalolev ja nõutu ning seda ilmselt mitte ainult W Shakespeare'i loomingu hoolimatu käsitletuse tõttu, vaid ka noortepärase huumori, anti-illusionistliku näitlemisstiili ja publikule pööratava tähelepanu tõttu. Kinnituseks eelnevale on ka Lilian Velleranna repliik: "Noorem publik taipab üksjagu rohkem (või läheb otsejoones kaasa) ja kihistab vahetpidamata, vanem vaataja püüab aktualiteete harvemini." (Vellerand 1997: 54) Kuid näitlejatel õnnestus aegamööda oma noorusliku lusti ja avatusega (aga kahjuks mitte tehniliselt hea mänguga) suurem osa vaatajaid etendusele kaasa elama ja naerma panna. Aga kõike ei saa siin ka näitlejate arvele kirjutada, sest teadupärast on just naer väga sugereeriva toimega ning piisab sellest, kui üks osa publikust naerab, siis nakatab see ka teisi. Rakvere Shakespeare Company puhul käivitus just see variant ja isegi need, kellele etendus eriti ei meeldinud, tunnistasid hiljem, et see ei takistanud neil koos teistega kaasa naermast. Kuna naer on lõõgastav ja samas toonust tõstev ning tekitab üsna kergesti rühmatunde, siis läks publik üsna üksmeelselt elevil olles vaheajale.

Kui vaheaeg on kestnud umbes 10 minutit, kostab saalis läbi valjuhääldi lavastaja Ain Prosa häääl, mis teatab, et kuna näitlejad ei jõudnud siiski veel üksmeelele edasise etenduse suhtes, siis räägivad nad, mis nad vaheajal tegid. Järgnevalt jutustavadki kõik kolm näitlejat järgemööda läbi valjuhääldi, kuidas nad vaheajal kohvikus käivad, publiku hulka poevad, lobisevad ning kuulavad, mida inimesed etendusest arvavad. Kui tavaliselt näitlejad puhkavad etenduse vaheajal lavatagustes ruumides, kuhu publikul sissepääsu ei ole, siis Rakvere Shakespeare Company rõhutab, et nemad on ka vaheajal koos publikuga ning ei varja end vaatajate eest. Seega lülitub

vaheaeg kaudselt etendusse, sest näitlejad esitavad oma monoloogi (st. esinevad) ja rõhutavad implitsiitset viibimist publiku hulgas, samuti püüdis Velvo organiseerida vaatajate tegevust väljaspool teatrisaali.

Kui näitlejad oma jutu lõpetavad, on suurem osa publikust ka saali jõudnud ning II vaatus võib alata. Lavale tuleb Velvo ja küsib vaatajatelt esimeses reas, kuidas möödus vaheaeg ja kas WC-s oli pikk järjekord. Vaatajad muhelevad ja itsitavad, sest küsimused on ootamatud ja familiaarsed, kuid keegi konkreetset ei vasta. Siis loetakse ette kaks saabunud tervituskaarti, millest ühel tervitati Rakvere Shakespeare Companyt. (Seda võiks tõlgendada kui publikupoolse suhtlemisakti märki.) Järgnevalt loositakse välja lubatud auhind II vaatuses osalejate vahel. Velvo küsib vaatajatelt kahte numbrit, publiku seast kõlavad numbrid “6” ja “7” ning 6. reas kohal number 7 istuv inimene saab kaks pääset Rakvere Teatri etendusele. (Tervitused ja numbrid sõltuvad muidugi konkreetsest publikust ning seepärast erinevad etendusesti. Siin tõin ära Tartu etenduse variandi.) Velvo üritab publikut lõbustada ja nii aega veeta, sest Tarmo ja Ardo ei ole ikka veel tagasi jõudnud. Neid oli küll nähtud (sõltuvalt etenduskohast kas Rakvere, Tartu, Tallinna vms.) raudteejaama juures. (Järelikult oli vaheajal valjuhääldist kostnud jutt varem valmis lindistatud, sest kaks näitlejat ei viibinud sel ajal teatrimajas.) Aja täiteks loeb Velvo veel mõned sonetid, aga siis lava pimeneb ja inspitsiendi hääл käsib etendusega pihta hakata. Lavale saabub Tarmo Tartu vaimuna, kes kohe Vana - Toomaseks ümber kehastub. Inspitsent toob seejärel Velvole “Hamleti” osaraamatu, et näitlejad saaksid etendust edasi mängida. Kuid siis leitakse, et need kaks tundi, mille eest publik maksis, on nüüd läbi ja kui vaatajad tahavad veel teatrit näha, siis peavad nad juurde maksma. Kuna keegi vaatajaist raha

pakkuma ei tõtta, siis otsustavad näitlejad ülejäänu, st. "Hamletit" tasuta esitada.

Järgnevalt mängitaksegi maha lühendatud variant "Hamletist", seda päevapoliitiliste naljadega pikkides, mis aja jooksul olude muutudes uute naljade poolt välja vahetatakse. (Näiteks viited Suure Vankri auhinnale, vaimse alaarenguga poiste sõjaväekõlblikuks tunnistamisele, valitsusele umbusalduse avaldamisele jne. olid Tartu etenduses juurde tulnud.) "Hamletit" mängimise käigus väsis Ardo Ophelia osa täitmisest ning ühel tüdrukul saalist palutakse tulla Ardot asendama. Kui vabatahtlikke ei ole, siis valib Tarmo kellegi konkreetset välja ja palub tal lavale tulla. Kohe õpetatakse uus Ophelia osatäitja välja - Tarmo/Hamleti repliigi peale: "Mine kloostri!" peab Ophelia karjatama. Kui on paar korda järele proovitud, et uus näitleja oma rollist õigesti aru on saanud ning osaga hakkama saab, siis kutsutakse lavale üks meessoost isik. Tema hakkab mängima Ophelia *ego* ja peab märguande peale laval edasi-tagasi jooksuma. Ka meesosatäitja õpetatakse rolli sisse ning lavale palutud inimesed püüavad enamasti endast parima anda. (Paljud on lapsepõlves kindlasti näitlejaks tahtnud saada ning nüüd on see võimalus oma unistus vähemalt osaliselt realiseerida.) Kõik eelnev on publiku meeled juba parasjagu üles kütnud, aga siis tuleb ka saalisolijate kord näitemängule kaasa aidata. Esimesed kolm rida publikust hakkavad kehastama Ophelia *id*-i - käsi üleval hoides ja paremale - vasakule lehvitades tuleb öelda: "Võib-olla - võib-olla mitte!" Kui keegi üritab ühistegevusest kõrvale hoida, siis saab ta Tarmo käest noomida ja peab kõike seda üksinda tegema. Ülejäänud osa publikust hakkab kehastama Ophelia *super-ego*, mis koosneb kolmest sektorist. Sektor A, saali paremal küljel istuvad vaatajad, peab hõikama: "Mine kloostri!" Sektor B saali keskel hüüab: "Pane endale puudrit

peale!” ning sektor C saali vasakul küljel: “Tahan kohe lapsi!” Pärast rühmaproove tehakse kõik veel ükskord algusest (Ophelia karjatuses) lõpuni (sektor C repliigini) läbi ning publik saab hea näitlemisoskuse eest kiita - “Kas olete ka noorespõlves Panso-koolis õppinud?”

Üllatav on muidu küllaltki jaheda eesti teatripubliku kaasategemisrõõm ning üksmeel, sest vaatajate nii aktiivne kaasamine etendusse on eesti teatris üsna erandlik nähtus ning enamasti suhtuvad inimesed etenduses kaasa mängimisse eitavalt, tõlgendavad seda kui nende privaatsuse rikkumist. Saali kasutamine näitlejate mänguruumina on üsna tihtiesinev ja peaaegu aktsepteeritud nähtus. Šokeerivalt võib aga mõjuda vaataja kutsumine lavale - eraldamine turvatunnet pakkuvast publikugrupist ja toomine etenduse spetsiifilisse, tähelepanu koondavasse ruumi. Seega ei riku mitte üksnes näitlejad lava ja saali vahelist konventsionaalset piiri, vaid ka vaatajad. Etenduse ruum muudetakse ühiseks mängupaigaks, kus ei ole jagunemist lavaks ja saaliks, näitlejateks ja vaatajateks, illusiooniks ja reaalsuseks, vaid kõik on osalejad ühistegevuses. Selleks, et vaatajad etenduse interaktiivseid mängureegleid aktsepteeriks, on vaja võita nende usaldus ning anda publikule aega olukorraga kohanemiseks. Seda Rakvere Shakespeare Company tegigi, alustades publiku aktiveerimist väikeste ülesannetega (aplaus, käe tõstmine) ning suurendades aegamisi vaatajate osalust etenduses, kuni saalisistujad moodustasid üsna ühtselt reageeriva ja tegutseva grupi.

Rakvere Shakespeare Companyl õnnestub lõpuks “Hamlet” siiski läbi mängida ning kuna see nii hästi välja tuli, siis otsustatakse see uuesti esitada ja püstitada seejuures maailmarekord “Hamleti” esituskiires. Stopper pannakse käima ja tulemuseks on “Hamlet” 36 sekundiga. Seejärel

proovivad näitlejad esitada sama loo kolm korda kiiremini ning lõpuks teevad nad seda tagurpidi. Rakvere Shakespeare Company oleks nõus publiku soovil veel mõned korrad “Hamletit” mängima, aga vaatajad annavad aplausiga märku, et nad on näitlejate töö ja teatriõhtuga rahul ning sellega “Shakespeare’i kogutud teosed” lõpebki. “See lugu rääkis sellest, mida kõik näitlejad oskama ja tegema peab, et publikule meeldida.” (Vellerand 1997 54)

“Shakespeare’i kogutud teosed” on peaaegu äärmuseni viidult anti-illusionistlik, sest ühelt poolt ei anta vaatajale mingit võimalust süveneda ja uskuda laval kujutatavasse fiktsionaalsesse maailma (rõhutatakse, et kogu etendus on vaid teater; näitlejad mängivad laval eelkõige iseend; etendus koosneb üksiknumbritest; kõike esitatakse võõritavalt jne.) ning teiselt poolt ei eitata reaalselt maailma ja teatriruumi (näitlejad esitlevad end näitlejatena, näitlejad aktsepteerivad vaatajaid teatripublikuna ja saali teatrisaalina, näitlejad suhtlevad realselt (mitte implitsiitselt) saalis viibivate inimestega, lavastus sisaldab hulgaliselt viiteid kohalikele (Rakvere/Tartu/Tallinna ja Eesti) ning kaasaegsetele oludele jne.). 1990. aastate eesti teatrielust ei ole päris samaväärset näidet siia kõrvale tuua, kuid sarnases anti-illusionistlikus stiilis oli Vladislav Koržetsi B. Brechti “Kolmekrossiooperi” ainetel kirjutatud “Kolmekrooniooper”, mille lavastas Kalju Komissarov Viljandi Draamateatris “Ugala” (esietendus 18.03.1994). Selles lavastuses põimusid samuti kohalik Eesti-aines ja B. Brechti võõritav esituslaad, kuid erilist publikumenu ei saavutatud. Siinkohal väärib veel mainimist maailmalavadel ehk üks kõige tuntumaid reaalsuse ja fiktsiooniga mängivaid draamateoseid, T Wilderi “Meie linnake”, mille Vjatšeslav Gvozdkov lavastas Viljandi “Ugalas” (esietendus 28.10.1994). “Meie



linnakese” tegevust juhib ja kommenteerib laval Näitejuht, tuletades meelde, et tegemist on siiski etenduse, mitte eluga.

Eelnimetatud “Shakespeare’i kogutud teoste” ja “Kolmekrooniooperi” lavastustele võib kõigepealt ette heita näitlejate tehnilist lodevust ning ülemängimist. Anti-illusionistlik mängulaad annab näitlejale võimaluse vaataja silma all rolli sisse elada ja sealt välja tulla ning rolle vahetada. Kui seda tehakse elegantselt ning oma professionaalseid oskusi demonstreerides, siis saavutavad näitlejad tavaliselt publiku heakskiidu ja usalduse ning vaatajad lähevad etenduse ja esinejate ideedega paremini kaasa (lähevad lavale, lehvitavad käsi, hüüavad “Mine kloostri!” jne.). Kui näitlejad ei ärata vaatajates imetlust ja usaldust, siis jääb publik etenduse suhtes distantseerituks ning keeldub kaasa mängimast. Rakvere Shakespeare Company näitlejate piiratud lavakogemused ei võimaldanud nõudlikumal publikul etendust täiel määral nautida ning seepärast jäi üks osa vaatajaist nii füüsiliselt kui emotsionaalselt passiivseks. Mitmed kriitikud (Karja 1996: 17, Kulli 1996c: 8) on ka tõdenud, et lavastuse I vaatus on tugevam ja tempokam ning et publik küllastub üsna kiiresti ühetoonilistest naljadest. “Shakespeare’i kogutud teosed” algab säravalt ja paljulubavalt ning see tekitab edasise suhtes veel suuremaid ootusi. Kuna näitlejad panevad kõik oma oskused korraka mängu, siis hiljem on neil võimalik pinget tõsta üksnes publiku otsese kaasahaaramisega etendusse. Need, keda see ei üllata ja lõbusta, nende ootused saavadki petetud.

Anti-illusionistlik teater on eelkõige “räme teater” (vt. P Brooki nelikjaotust: mandunud, püha, räme ja vahetu teater - Brook 1972), rahvalik teater, mille arsenal on piiramatult: “vahemärkused, plakadid, vihjed, kohalikud naljad, vahejuhtumite ära kasutamine, laulud, tantsud, tempo,

müra, kontrastidele toetumine, liialduse kiirkiri, valeninad, klišeetüübid, täistopitud kõhud. Rahvalik teater, millel puudub stiiliühesus, räägib tegelikult väga keerukat ja stiilset keelt: lihtrahvast publikut ei häiri tavaliselt vähimalgi määral rõhuasetuste ja kostüümide ebajärjekindlus või miimi ja dialoogi, realismi ja võrdpiltide kiire vaheldumine. Nad jälgivad lugu ennast, teadmata midagi sellest, et kusagil on olemas normid, mida siin murtakse.” (Brook 1972: 59-60) “Shakespeare’i kogutud teosed” kujunes oma huumori ja rahvalikkusega üheks pöördepunktiks Rakvere Teatri ajaloos - see oli katse tuua teatrisse tagasi kohalik publik. ““Näete, nüüd oleme siin meie - noored ja säravad, meie peale võite loota, meie toome rahva uuesti Rakvere teatrisse,” võis nende [näitlejate] sarmika lavanaeratuse tagant välja lugeda, kui taas ja taas publikule kummardama tuldi.” (Kulli 1996c: 8) Ettevõtmine õnnestus selle lavastuse puhul ning loodetavasti julgustab menukas teatriõhtu vaatajaid Rakvere Teatrisse peatselt tagasi tulema.

## 5. ETENDUS LEITUD KOHAS -

### “PIANOOLA” TARTU LASTEKUNSTIKOOLIS

A. Tšehhovi lõpetamata näidendil põhinev ja A. Adabašjani - N. Mihhalkovi seatud "Pianoola ehk Mehhaaniline klaver" esietendus Tallinna Linnateatri väikeses saalis 14. oktoobril 1995. aastal. Lavastas Elmo Nüganen, mänguruumi kujundas Vladimir Anšon, kostüümid Kustav-Agu Püüman ja muusikalise tausta Riina Roose. Peaosades mängisid Elmo Nüganen või Madis Kalmet (Platonov), Anu Lamp (Anna Petrovna), Triinu Meriste (Sofja), Anne Reeman (Saša) jt. Kuna "Pianoola" kujunes hooaja tipplavastuseks, siis kutsuti see osalema Tartus toimunud teatrifestivalile "Draama '96". Külalisetendused leidsid aset Tartu Lastekunstkoolis 6. - 8. oktoobril 1996.

"Pianoola" puhul on ruumipoeetika käsitlemine viljakas tegelikult kahel põhjusel. Esiteks, lavastuse võlu, omapära ja käivitav jõud peituvad suures osas selle ruumilahenduses: traditsioonilise ruumijaotuse asemel on "Pianoola" lavastatud nn. keskkonnateatri põhimõtteid silmas pidades. Teiseks seepärast, et "Pianoolat" on mängitud mitmel festivalil koduteatrist täiesti erinevates ruumides, kus algupärase lavastuskontseptsiooni säilitamiseks püüti võimaluste piires luua sarnased tingimused Tallinna Linnateatri väikese saaliga, sest just nendesse raamidesse oli kätketud selle lavastuse poeetika. Kuna lavastaja ja kunstnik ei olnud iga detailini kinni oma esialgses nägemuses, vaid lähtusid alati siiski sellest konkreetsest ruumist, mis nende käsutuses oli, siis tekkis igas uues kohas omamoodi "Pianoola"

variatsioon. (Töö autori ülevaatlik artikkel "Pianoola" erinevatest mängukohtadest ja ruumilahendustest ilmub "Teatrielus '96" ) Kuna siinkirjutaja esimene vaatajaelamus on seotud "Pianoola" etenduskohaga Tartus, siis esitan järgnevalt vaid Tartus nähtud etenduse (07.10.1996) analüüsi ning vajaduse korral tõmban paralleele Linnateatris mängitava algvariandiga (27 ja 28. dets. 1996 nähtud etenduste põhjal).

"Pianoola" külalisetendused Tartus toimusid teatrifestivali "Draama '96" raames ning nii sattus see lavastus statsionaariga võrreldes hoopis teise konteksti (=retseptisiooniruumi). Festival üritas nimelt Tartusse kokku koguda eesti teatri hetke parimad tööd ning juba ette oli arvatud, et Torunis ja St. Peterburis pärjatud "Pianoola" saab sellegi ürituse pärliks. Kuna ainus väljakuulutatud etendus pidi toimuma laste kunstikooli väikses saalis ja pileteid jätkus kuuldavasti vaid festivali külalistele ja mänguruumi pidi põhjalikult ümber ehitama jne, siis olid linnarahva meeled lõpuks nii üles köetud, et asjast huvitatud ostsid kahe lisaetenduse kalleid pileteid üsna hea meelega. Niisiis, väljavalitute ehk vaatajate piiratud hulk, kallid piletid ja ebatraditsiooniline toimumiskoht löid "Pianoolale" Tartus peene ja elitaarse naudingu maine.

Laste kunstikool on koht, mida suurem osa tartlastest linnaplaani ilmselt asetada ei oska, kuid aadressi järgi leiab selle siiski hõlpsasti üles. See on kaunite dekoratiivornamentidega puust kodanlasemaja Jakobi mäel üsna kesklinna lähedal. Maja on suhteliselt hästi korras hoitud ning meenutab oma klaasist verandade, dekoratiivsete akendega jms. mingil määral mõisahoonet. Ning eriti pärast "Pianoola" etendusi mõjub see ehitis linnapildis väga tšehhovlikult. Etendusepaigaks oli valitud teine korrus (teatud paralleel Tallinna Linnateatriga), kuid pidulikkust sisendasid juba alumise korruse

suured valged saalid, kuhu vaatajad etenduse ootel ning vaheaegadel kogunesid. Seal eksponeeritud kaasaegne kunst ei viidanud küll otseselt kuidagi "Pianoolale" või vene aadlile, kuid oli siiski elitaarse hoone märk. Uute mängukohtade külastamisel on vaatajad reeglina vabad mitmetest selle paigaga seotud kaastähendustest ja ootustest ning samas tähelepanelikumad ümbruse suhtes.

Konkreetselt etendusele viitava meeleolu loomine algas kohe ülemise korruse koridoridest, mis tuli läbida nn. saali jõudmiseks. Seinte äärde oli kuhjatud mitmesuguseid antikvaarseid esemeid: kummut, peegel, vokk, sirm, samovar, klaas, venekeelseid brožüüre, linikuid, kuivatatud/kuivanud lilli jne. Näis ja lõhnas tolmu järele. Küsides hiljem vestlusringis, mis esemed olid meelde jäänud, ei suutnud kaks inimest kolmest üldse meelde tuletada, et koridorides mingeid esemeid oleks olnud. Millele see täpselt viitab, on muidugi raske öelda. Ühelt poolt mõjusid nimetatud asjad selle maja seinte taustal äärmiselt naturaalselt ning võisid mittemärgilistena kas kahe silma vahele jääda või selekteeris mälu need ebaolulisteks detailideks. (Kõik eelloetletud esemed pärinesidki tegelikult samast majast.) Teisalt muidugi etenduseelne ärevus ning soov saalis võimalikult soodne koht saada (tubateatris siis tavaliselt kohtad 2.-3. reas keskel), sest piletid seda kindlaks ei määranud. Retseptsiooniestetika seisukohalt on kahtlemata huvitav küsimus, kust ikkagi algab tavalise teatrikülastaja jaoks dramaatiline ruum ja millal algab etendus, eriti veel keskonnateatri puhul, kus see piir on teadlikult hajutatud. Üheks etendusele viitavaks tunnuseks on kindlasti asjade ja inimeste esiletõstetud või võõritav näitamine, aga kui seda tehakse väljaspool etenduse selgelt markeeritud raame (lava, pimendatud saal jne.), siis sõltub retseptsioon paljuski vaataja individuaalsest tajust ja seosteloomisvõimest.

Alumise korruse valgetest hästivalgustatud saalidest läbi hämarate käänuliste koridoride tulles jõudis publik musta riidega tapetseeritud tuppa, mille mõju süvendasid must tahvel ja kinnikaetud ukseklaasid publiku vastas. Nende uste ronbikujulised ornamendid tõid meelde maja esikülge kaunistava veranda ning alumise korruse aknad ja ukсед, kus on kasutatud sama mustrit. Niisiis viitavad need ukсед sellest konkreetsest ruumist välja, ühendavad selle toa ülejäänud majaga. Raivo Trass kinnitas hiljem seda arvamust, väites, et Tartu etendused olid ses mõttes uunikumid, et kogu maja miljöo ja aura mõjutasid esitust. (Intervjuu "Pianoola" trupiga 27.12.1996)

Publiku vastas olevale tahvlile oli kriidiga kirjutatud majaelanike kaardimängutulemused ning kellegi arvamusavaldus - "*nenyxa*". Kirillitsas lugedes tähendab see sõna "jama", kuid ilmselt tuleb kõne alla ka ladina tähestiku järgi lugemine ja siis on tulemuseks mõttetu sõna ehk samuti "jama". Publikust vasakul olevat seina varjas pruunidest jahukottidest eesriie, millel olid venekeelsed kirjad "St. Peterburg" ja "*muka*". Sõltuvalt rõhust võib viimane tähendada nii jahu kui ka piina. Siinkirjutaja spontaanne seosterida oligi nimelt järgmine: A. Tšehhov - aadlipesa - rusuv maailm - liivajooksev elu - "jama" - "piin". Seega sisenes vaataja maailma, mis elas temast sõltumatult ja kus lugu kui selline oli juba alanud ning ei saanud enam koos publikuga nullist pihta hakata.

Mingil hetkel saal pimenes ja ukсед vaatajate ees avanesid järgmistesse ruumidesse. Paari minuti vältel kostis sealt vaid naeru ning mehe ja naise vaheline kahemõtteline vestlus, kuid kedagi näha polnud. Kogu tähelepanu koondus seega kõnelusele ning vaataja võis vaid ette kujutada, mis seal tagaruumides toimub. Justkui istuksid võõras majas peidupaigas ja kuulaksid pealt intiimseid kõnelusi.

Samal ajal oli publikul võimalus kiigata kahte majasügavuses olevasse tuppa. Vasakpoolsest uksest paistis kitsas koridor ja selle taga söögituba suure ümmarguse laua ning klaveriga. Läbi parempoolse toa oli näha klaasist veranda ning sealt avanes vaade aeda, kus tuul puuoksi sasis. Seega tungis vaataja pilk läbi kolme ruumi loodusesse ja valgusesse. Publiku seisukohalt oligi mäng I vaatuses suunatud peamiselt sügavusse, kaugusesse. Tegelaste liikumine majja ja majast välja toimus peamiselt just sellest tagumisest uksest. Külaliste sisenemine veranda kaudu majja I vaatuse alguses muutus seega hästijälgitavaks tseremooniaks. Sealtkaudu saabusid Platonov oma naisega, mõisnik Glagoljev koos Sofjaga, samuti Štšerbuk ning tema tütre. Hiljem jooksid kõik sealt välja järve äärde.

Kui Tallinna Linnateatris valgub "Pianoola" tegevus sügavusest üle kogu saali, haarates enda alla kõikvõimalikud publiku ümber olevad ruumid, siis Tartus oli kitsukestest võimalustest lähtuvalt publiku ruum näitlejate ruumist selgelt eraldatud ning tegevus toimus I vaatuses publiku ees. Kuid mulje tubade rohkusest selles majas siiski säilis ning vaataja teadvuses joonistus aegamööda selle maja plaan ning selginesid ruumide funktsioonid. Nikolai Ivanovitš, kes seltskonda üllatada tahtis, üritas sisse tungida saali paremal küljel olevast uksest, kuid kahjuks oli see kinni, ning üllatuse asemel sattus ta piinlikku olukorda. Pärast mõningat kloppimist, raputamist ja läbi klaasi antud seletusi õnnestuski tal uks lahti saada. Hiljem tuleb ja läheb sellest kõrvaltuppa viivast uksest vabrikuametnik Gorohhov. Võib oletada, et saalist paremal asuvad ruumid pole eriti tihti kasutusel ning sealtkaudu pääseb tagaukseni, sest pärib ju majaga tuttav Sofjagi uksele viidates: "Aga mis seal on?" Platonov väidab, et sealt pääseb Taeva, otse Paradiisiaeda, kuhu nad siis kahekesi mõneks hetkeks lipsavadki. Kui Tallinnas on kuulda nende

omavaheline vestlus tagatoas, siis osa Tartu publikust küll nägi läbi ukseklaasi kõrvaltoas toimuvat, kuid ei kuulnud. Saali paremal küljel istujad aga ei näinud sellest stseenist midagi.

Marina Dmitrevskaja, kirjeldades St.Peterburgis ja Torunis nähtud "Pianoola" variante, avaldab arvamust, et iga etendus on tehtud mingist materjalist: on lavastusi vatist, tellisest, polüetüleenist vms. Tallinna Linnateatri "Pianoola" on aga pühendatud elavale elule ja on tehtud elust enesest. Tegelased ei tule vaatajate juurde kulisside tagant, vaid "elavad" osa süžeesst naabertubades. (Dmitrevskaja 1996: 23-24) Nii tegelased kui ka vaatajad on pidevalt teadlikud nende ümber käivast sipelgapesa meenutavast liikumisest, sest ikka kostab kuskilt hääli, keegi tuleb ja läheb, ollakse jätkuvalt millegi ootel jne. "Ses pianoolas juhtub-pöörleb järelejätmatult mängutoosi pealtnäha reibas elu." (Kordemets 1996: 74) Kui kõige tähtsamad tegevusliinid hargnevad lahti saalis otse publiku ees, siis samal ajal on vaatajal võimalus avatud uste kaudu jälgida ka tagumistes tubades toimuvat: Petja klaveritunde, Sofja ja Voinitsevi arutlust filosoofiast, kuidas Štšerbuk söögitoas pitsikese võtab ning suurem seltskond seal hiljem kaarte mängib ja palju muud. Elu käib kõrvaltubades ka siis, kui ukсед suletud on. Meeldejäävaks näiteks oli läbi uste tühja saali kuuldav muusika ja peokära ning kui keegi end vaikselt saali poetas, siis hetkeks avanevast uksepraost valgus sisse ka elavaid inimehääli ning oli tõesti näha inimesi tantsimas. (Üllatavalt vähe teatrit ja tinglikkust oli "Pianoolas" )

Kirjeldatud interjäär võimaldas ruumis välja mängida mitmeid huvitavaid kolmnurki, mille üks haar on vaatajate ees ning teine ulatus ruumi sügavusse. Parempoolses ukseavas seisev Platonov vestleb tagumises toas oleva Voinitseviga ning samas hoiab kõnekat silmsidet Sofjaga vasakus



saalinurgas. Veelgi pingelisem on stseen, kus Platonov ja Anna Petrovna räägivad viimase kosilastest ning Platonov samal ajal tagatoas viibiva Sofja pilku otsib. Seega ei saa väita, et tagapool toimuv oleks etenduses kujutatud fiktsionaalses maailmas kuidagi sekundaarse tähtsusega. Kõik sõltub ikkagi vaataja vaatepunktist ning see, mis on lähedal ning mida teatris suures plaanis esitatakse, tundub publikule tihti tähtsam ja tähenduslikum, kuigi olemuslikult see ei pruugi niimoodi olla, sest erinevatest ruumidest etenduse sündmusi jälgides nihkub ka nende tähendusrõhk.

"Pianoola" ruumilahendusest tingituna nägi iga vaataja pisut erinevat etendust, vähemalt selles osas, mis puudutas tagumistes tubades toimuvat. Publikuruumi külgedel istujad said vaid ühte tuppä sisse vaadata ning midagi jäi kindlasti nägemata ka saali keskelt. Kuna iga etenduse raami asetatud ese või tegevus muutub mingil määral tähenduslikuks ja teisalt tundus maja sügavuses toimuv mõjutavat ka saalis asetleidvaid sündmusi, siis innustas see vaatajat mitmeid erinevaid ruumipunkte silmas pidama ning häälele, vihjetele ja pilkudele toetudes rekonstrueerima mittenähtavaid ruume, ruumiosasid ja tegevusliine. Tühikute täitmisel oli abiks ka narratiivi sisemise loogika arvestamine ning näitlejate ja teiste vaatajate reaktsioonide jälgimine. Tulemuseks oli vaataja keskmisest suurem keskendatus etenduse lugemisel. Samas rõhutas "Pianoola" ruumilahendus erinevate vaatepunktide paljusust ning tõe ja teadmise näilisust.

Lavastuse sündmustik leiab aset ühes mõisas ja ruumi näis majas tõesti palju olevat, kuid ometi on kõigil kitsas. Pea kõik tegelased varitsevad võimalust väikeseks üksi- või kaksiolemiseks. Enamasti leitaksegi selleks vaid hetk, sest juba järgmisel hetkel saabub kindlasti keegi soovimatu isik. Väsimust pidevast piiratud seltskonnast ilmutab Anna Petrovna, kuid samas otsib ta ka

võimalust kohtuda Platonoviga nelja silma all. Eriti teravaks muutub probleem Sofja ja Platonovi puhul, sest nende suhete selgitamisi juhtuvad enamasti pealt kuulma/nägema just inimesed, kelle eest seda kõige rohkem varjata püütakse (eelkõige Anna Petrovna, Voinitsev, Saša). Varjatus ja ometi teadmine kõigest majas toimuvast said omaseks kogu lavastusele. Seda võiks nimetada "varjamatus varjatusse" Majas viibivatel inimestel ei saa olla saladusi üksteise ees, seinad ei kaitse nende privaatsust. Pidev sund seltskonnas viibida suurendab rahulolematust enda ja teistega ning paneb inimesed arutult ringi tormama, kui neil ei õnnestu mingil muul viisil kaaskonnast lahti rabelda. (See võib nüüd küll olla vaid ühe endassesulgunud soome-ugrilase arusaamine.)

II vaatuseks oli mänguruum pööratud vastu vasakpoolset seina, pianoola ette. Osa eelmise vaatuse publiku toolidest osutusid olevat nn. laval, nende asukohta polnud muudetud ning need toolid said dekoratsiooniks ja rekvisiitideks. Kuna ka vaatajad olid istunud nendel näitlejate poolt kasutatavatel toolidel, siis võeti vaatluse all ka osake publiku elust, sest eks ole nemadki olnud tegelastega sarnases situatsioonis (või samal toolil istunud). Platonov püüdis toole koomale lükata, kuidagi mõistlikult organiseerida. Pärast joomingut ja sisemist kriisi sättis Anna Petrovna toole vaatajate ette ridadeks - üritas majas ning oma mõtetes ja tunnetes korda luua. Etenduse lõppedes võtsid kummardama tulnud meesnäitlejad ühe rea nendest istmetest ning pöörasid publiku poole, et naisnäitlejad neile istuda saaks. Seega ei tehtud selget vahet tegelaste/näitlejate ja publiku ruumide vahel või etendusse ja publikule kuuluvate toolide vahel. Seda mängu jätkasid näitlejad lõpuni, sest publikule aplodeerides tunnustasid nad vaatajategi tähtsat osa selle etenduse õnnestumises.

Publiku füüsilise vaatepunkti muutus "Pianoola" II vaatuses tõi kaasa ka uute tähendusväljade tekkimise, mänguruumi tulid uued sümbolid. Laest põrandale tõmmatud trossid või pillikeeled, mis I vaatuses dekoratiivsete elementidena vaid vaatajate istmeid näisid toetavat, sattusid II vaatuses keset näitlejate mänguruumi. Trossid olid tee peal ees, tegelased takerdusid neisse. Nendel kehtel mängiti üsna mitmel tasandil: pianoolakeeled, sest pianoola ees/pees toimub tegevus; hingekeeled, mis tegelase avaliolekuehetkil kumedit helisevad; juuksetordid ümber keelte kui inimhinge sümbolid.

II vaatuses hajus tegevus ümber vaatajate. Kõigepealt aktiveerus ruum pianoola ees ning pianoola ise muutus lavastuse kandvaks elemendiks. Jakov süütas parempoolses toas kamina ning käis puid peale panemas või lihtsalt külitat kamina ees. Kostis puude praksumist ning läbi veranda klaasist akende heitis kuu oma kollakat valgust pimedasse ruumi. Samuti oli tagatubades näha ja kuulda teisi tegelasi ning mängu haarati ka uks, kust publik saali oli sisenenud. Lõhnas tolmu, parfüümi ja sigarettide järele.

Etenduse arengu seisukohalt pean ma kõige olulisemaks aspektiks füüsilise ja emotsionaalse distantse pidevat vähenemist vaatajate ja tegelaste vahel. Kui "Pianoola" algusstseenides oli mäng suunatud sügavusse, kõrvaltubadesse ja välja järvele, siis etenduse käigus nihkusid näitlejad publikule kogu aeg lähemale. Kuna ruum oli väike ja vaatajad olid II vaatuseks paigutatud kõigest nelja ritta, siis asusid kõik näitlejaile lõpuks äärmiselt lähedal. Füüsiline distantse vaatajatega oli viidud miinimumini viimases stseenis Sofja ja Platonovi vahel, kus Platonov tunnistab, et ta on vaid väike tühine inimene. See leidis aset vahetult esimeses reas istuvate vaatajate ees, neid peaaegu riiuates, justkui publikut polekski. Distantse puudumine tekitas kahesuguseid arvamusi. Üks osa küsitletud publikust leidis, et näitlejate füüsiline lähedus,

eriti kui see langeb kokku emotsionaalsete eneseavaldustega, tekitas neis ebamugavust ja piinlikkust. Teine osa väitis, et see neid ei häirinud või mõjus pigem erutavalt. Põhjenduseks toodi näitlejate suurepärane mäng; nad ei riivanud publikut oma pilguga ega pörnitsenud ka tühjalt üle vaatajate peade, nagu see teatris tihti hingesuuruse demonstreerimiseks kombeks on. Vaatajaile jäeti mulje, et neid ei eksisteeri näitlejate jaoks selles ruumis. Pigem võis vaatajal tekkida kohmetus/piinlikkus sellest, et nad on võõras majas ja võõras toas, ilma et majaomanikud neid näeksid.

"Pianoola" tegelaste ja vaatajate kohtumine üsna väikeses ruumis toob esile A. Tšehhovi näidendite intiimsuse ning tegelaskujude avatuse. Antud lavastuses on tegelaste vaimne ja hingeline siseruum kohati projitseeritud füüsilisse mänguruumi. Retseptsiooniprotsessis muutub tähenduslikuks ka fakt, et mängitakse tõesti väikese arvulisele publikule, 60-70 inimesele. Iga üksiku vaataja panus on siin tunduvalt suurem kui ühe keskmise etenduse puhul, see justkui kohustaks etendust pingsamalt jälgima, kaasa mõtlema.

Etenduse lõpuks oli temperatuur saalis üsna kõrge; umbne ja lämbe nii füüsilises kui ka vaimses mõttes. Platonov, plaanitsedes enesetappu, lükkas pianoola kõrval kotiriide taga olnud akna lahti ja hüppas välja. Ruumi tungis külma värsket sügisõhku. Aknast paistis tuledest särav Tartu ning Jaani kiriku varemed. Kui Platonovi tegu tundus šokeeriv, isegi uskumatu, siis aknast avanev pilt mõjus kainestavalt ja reaalsusse tagasitoovalt. Peagi ilmus Platonov taas aknaavasse ning tunnistas löödult, et akna all olevast katusest ta tõesti midagi ei teadnud. Järgnes kõikides piinlikkust tekitav kurbmäng ja leppimine olukorraga.

"Pianoola" lõpp jõudis tagasi algusesse; Nikolai Ivanovitš räägib Anna Petrovnale, kuidas talle eksikombel klistiiri tehti. Kuid seekord on vaatajad tegelastega samas ruumis ning seda halenaljakat lugu (samamoodi võiks kunagi hiljem kõlada ka Platonovi lugu) räägiti pimeduses, juskui poleks mingit lootust pääseda välja sellest ahistavast maailmast. "... aga seekord oleme meie ise tolles kõrvaltoas ning tühjad toolid, millele me vaatajaina olime pahaaimamatult alul istunud, seatakse jällegi ritta. Uusi vaatajaid ootama? Kes on see, kes hakkab nüüd näitemängu vaatama?" (Kärk 1996: 9) Seega võiks etenduse lõpus näha veel ühte liikumist ruumis, nimelt publiku jõudmist tegelastega samasse vaimsesse ruumi.

Reet Neimar, püüdes kokku võtta "Pianoola" retseptsiooni Eestis, tõdes, et kuna lavastuse keskseks teemaks on keskeas inimeste illusioonitus, siis iga üksiku vaataja vastuvõtutaju ja puudutatuse aste sõltub tavaliselt ka sellest, kellel tema keskea kriisid ja depressioonid juba seljataga, kel käes, kel tuleb niisugust elufaasi alles kombata, ratsionaalselt oletades, mis see on. Distantseerumine tuleneb aga ka sellest, kui ei võeta vastu Nüganeni mängureeglit vaadata tegelasi topeltvalguses, nii väljas- kui seespoolt. (Neimar 1996: 20-21, 23) Tuginedes teatrikriitikale ja isiklikele vestlustele "Pianoola" publikuga, rõhutaksin retseptsiooniprotsessi suunava põhifaktorina mitte niivõrd ealisi iseärasusi, kuivõrd mängureeglite omaksvõtmist. Eksperimendid teatriruumiga mõjuvad keskmisest suurema teatrikogemusega vaatajale tihti distantsti tekitavalt, sest efektsete ruumilahendustega on nii mõnigi kord püütud kompenseerida lavastuse sisulisi nõrkusi.

Kunstnik Vladimir Anšon väitis, et "Pianoola" lavastuse ruumi kujundamisel tekkis tal paralleel vene õigeusu kiriku ruumisemantikaga. Sealsel altaril on 3

ust, millest keskmist nimetatakse tsaariväravaks ja külgmisi inglite väravaks. Tsaarivärav sümboliseerib surma ning inglite väravad uuestisündi. Kuna "Pianoolas" ei ole keskmist ust, siis pole ka surma ja võimalust uuestisünniks, ning tegelaste liikumine ühest uksest välja ja teisest sisse on vaid pidev kordamine, mis kuhugi ei vii. V Anšon arvab, et Tšehhovi näidendid ongi liturgiad inimestest, kes on kaotanud usu Jumalasse (kuid mitte usku armastusse) ning seepärast ei näe keskmist ust. II vaatuse pööre ruumis, näoga mehhaanilise klaveri poole, sümboliseerib suurt pööret inimeste maailmanägemises, kus naturaalne pill, Jumal on ainult aimatav. Lõpuks Platonov siiski leiab selle keskmise ukse, mõistes, et see asub temas eneses. (Intervjuu 28.12.1996)

Võib arvata, et "Pianoola" lavastus sündis Linnateatri ruumikitsikusest. Samuti võib mõelda, et elu on mitmetahuline mõistatus, mille kõiki külgi korraga kunagi ei näe, ning teater püüab meile elu üha uutest erinevatest külgedest demonstreerida ning seletada. "Pianoola" aga ei püüa elu lavakarpi suruda, vaid tema vorm annab pigem tunnistust võimetusest materjali abstraheerida. See võiks olla puudus, kuid läbimõeldud lavastuskontseptsioon teeb sellest vooruse. Vaataja seisukohalt aga võikski kaasaegses liikuvate piltide ja virtuaalse reaalsuse maailmas teatri üheks trumbiks olla just reaalsete inimeste ja asjade abil loodav uus reaalsus, mis oma võimalikkusse lubaks uskuda.

Vaadeldes ruumi ja etenduse vastastikust suhestumist ning mõju vaatajale, tuleb tõdeda, et ka "Pianoola" etendused Linnateatri väikeses saalis tunduvad aset leidvat üsna loomulikus keskkonnas, sest keskaegne kaupmehemaja Laial tänaval ei kutsu iseenesest esile tugevaid assotsiatsioone teatrimajaga. Kuid nii teatrimälu kui ka hoonet märgistav sümboolika kinnitab meile, et

see hoone on kasutusele võetud teatrina ja kõik seal toimuv on vaid teater, mäng, illusioon. Neile, kes Linnateatriga tutvavad, meenuvad siin kindlasti kohe mitmed teised lavastused, ruumilahendused, saadud elamused jne. Kui aga selge teatrimarkeering puudub ja dramaatiline ruum kattub etenduse ruumiga (mõisastseene mängitakse mõisas, kohvikustseene kohvikus jne.), siis etenduse kunstiline raam (piir kunsti ja reaalsuse vahel) ähmastub ja väheneb teatraalsuse aste. Uute esituspaikade otsimise üheks põhjuseks ongi see, et püütakse vabaneda traditsiooniliste teatrimajadega kaasaskäivatest ruumilistest, esteetilisest ja ideoloogilistest piirangutest.

Uus ebatraditsiooniline esituskoht, nagu näiteks Tartu Lastekunstikool, on aga publiku jaoks tihti justkui puhas leht, ei ole veel väljakujunenud suhtumist sellesse paika. Uut ruumi avastades on vaataja eeldatavasti ka keskmisest tähelepanelikum, sest iga koht toob endaga kaasa uued karakteristikud, teatud lavastus- ja interpretatsioonivõimalused. Loomulikult tuleb arvestada ka vastupidist tendentsi, kui etenduse/lavastuse huvides kasutatakse ära selle või teise paiga suhtes välja kujunenud (eel)arvamused ja hoiakud, mis saavad oluliseks etendusele “õige” publiku leidmisel või vastuvõtu- ja interpretatsiooni<sup>1</sup>protsessis. (Näiteks Mati Undi lavastuses “Pööriöö unenägu” Kadrioru jäähallis, mis on tuntud kontserdipaik, osales ka rockansambel J.M.K.E. Lavastus oli ilmselt suunatud nooremale publikule ning sihtgrupp reageeris etendustele üsna elavalt.) Seega kaasneb leitud kohas esitatud etendusega rida uusi mänguvõimalusi ja kaastähendusi, mis traditsioonilises teatrimajas puuduvad.

Tallinna Linnateatri “Pianoola” on mõneski mõttes erakordne nähtus eesti teatrielus, sest statsionaaris lavastatuna paistab ta silma oma ebatraditsioonilise ruumilahendusega ning külalisesinemistel St. Peterburgis,

Torunis, Moskvas, Vilniuses ja Espoos püüti seda ruumistruktuuri kohalikesse teatrimajadesse reprodutseerida. Tartus asetati see lavastus aga naturaalsesse keskkonda ning ruumide väiksusele vaatamata võitis midagi reaalsuselt juurde.

Leitud esituskohtade kasutamine teatrifestivalidel on üsna tavaline ja paratamatugi, sest lühikesse ajalõiku püütakse koondada palju erinevaid etendusi, millest kõik aja- ja ruumipuudusel teatrimaja(de)sse ei mahu. Olgu näiteks toodud vaid D. Mamet' "Oleanna" (Eesti Draamateater, lav Mati Unt) Tartu Ülikooli õppehoone auditoriumis "Dionysia '95" raames, "Ainsa ja igavese elu" II osa (Tallinna Linnateater, lav Jaanus Rohumaa) Tartu Ajaloomuuseumi pööningul "Draama '96" raames.

Pisut raskem on kaasaegsest eesti teatripildist leida lavastusi, mis ongi väljapoole statsionaarseid teatrihooneid mõeldud. (Vabaõhuetendused jätan siinkohal kõrvale, sest neist tuleb juttu järgmises peatükis.) Õnnestunud lahendusena võiks nimetada P. Mérimée / M. Kasterpalu "Carmenit" (lav. Andres Lepik), mis lõi igas mängitud ruumis erilise atmosfääri ning tihti sai etendus ruumilt mõjujõudu juurdegi, nagu näiteks Tartu Ülikooli Ajaloomuuseumi pööningul. (Teiste esituspaikade kohta vt. Tonts 1995.) Märkimist väärib ka A. Tšehhovi "Kolme õde" (lav. Mikk Mikiver) Sagadi mõisas, kuid siin saab ruum vaid kauni dekoratsiooni väärtuse. Arvestades praegusi uute teatrivormide otsinguid, võib tulevikus ilmselt sellele reale märkimisväärset lisa oodata.



## 6. VABAÕHUETENDUS -

### “KOLM MUSKETÄRI” TALLINNA LINNATEATRI LAVAAUGUS

Alexandre Dumas' romaani “Kolm musketäri” instseneeringu autor ja lavastaja on Elmo Nüganen. Kunstnikutöö tegi Kustav-Agu Püüman, muusika kirjutas Margo Kõlar ja liikumise seadis Virve Kurbel. Lavastusse on haaratud pea kogu Linnateatri näitetrupp. Kandvates osades esinevad Indrek Sammul (d'Artagnan), Marko Matvere (Athos), Allan Noormets (Porthos), Jaanus Rohumaa (Aramis), Piret Kalda (Constance), Katariina Lauk või Liina Olmaru (Mileedi) ja Anu Lamp (kuninganna Anna Habsburg). “Kolm musketäri” esietendus 1 juunil 1995. aastal ning seda on mängitud kolmel suvel: juunis ja augustis 1995, juunis 1996, juunis ja augustis 1997. Algselt oli Mileedi ossa kinnitatud Katariina Lauk, kuid näitlejanna haigestumise tõttu asendas teda 1996. aasta suvel Liina Olmaru ning sel aastal mängivad nad seda rolli vaheldumisi. Antud uurimuses tuginetakse 22. juunil 1995. aastal nähtud etendusele ja Linnateatri valduses olevale videofilmile, mis on salvestatud augustis 1995. Lavastuse kaks esimest vaatust toimuvad Linnateatri lavaaugus ning kolmas vaatust teatri pööningisaalis. Etendus kestab umbes viis ja pool tundi. “Kolm musketäri” kujunes teatrihooaja üheks tipplavastuseks, mida kriitikud üksmeelselt esile tõstsid (Vt. Teatriankeet 1994/95), ja selle erakordne menu lõi soodsa eelhäälestuse suveprojektidele üldse (Visnap 1996d: 11).

A. Dumas “Kolm musketäri” oli algselt planeeritud Salme tänava teatrisaali, Noorsooteatri (praeguse Linnateatri) kunagisse mängupaika. Proovide

käigus talvel 1994/95 selgus, et see saal on liiga jahe, ning lavastaja E. Nüganen mõistis, et tuleb muuta etenduste toimumise aega ja kohta. Järgmisena kaaluti “Kolme musketäri” esitamist Dominiiklaste kloostri õuel. “”Inspireeris keskkond, nn mänguruum, mis hakkas justkui ise ette ütleva, mis laadi lugu sellest tulla võiks,” kommenteerib lavastaja.” (Visnap 1995a: B4) Kuid Tallinna katoliku kiriku koguduse juhtkond leidis, et see A. Dumas teos ei sobi kloostriõuele, sest “Kolm musketäri” on kergemeelne, amoraalne ja operetlik lugu ning meelevaldne ajalootõlgendus, kus kardinal Richelieu ja tema teenrid kaardiväelased on asetatud halba valgusesse, kurjategijatest musketäridest on aga tehtud õilsad rüütlid. (Visnap 1995a: B4) E. Nüganen rõhutas küll, et selles lavastuses tõstetakse esile musketäride õilsus, omakasupüüdmatus ja hingeline suurus (Visnap 1995a: B4), kuid etendamisluba siiski ei saadud. Siis koliski A. Dumas - E. Nüganeni “Kolm musketäri” Linnateatri õuele, kuhu kevadel 1995 hakati ehitama selle lavastuse jaoks sobivat mängupaika. (Vt. Herkül 1995: 30) “Kolmele musketärile” etenduskoha otsimine annab aga tunnistust sellest, kuidas ruum kujundab lavastust (Salme Kultuurikeskuses või Dominiiklaste kloostri õuel oleks olnud hoopis teine atmosfäär ja teine lavastus, kui seda on Linnateatri lavaaugus) ning kuidas lavastus kujundab ruumi (Linnateatri õuele valmis vabaõhulava just tänu “Kolmele musketärile”, kloostriõuel oleks viimane võinud rikkuda seda omalaadset vaikuse ja mõtiskluse tsooni ning kahjustada katoliku kiriku mainet).

Kuna vabaõhuetendustel saab kõik alguse ilmast, siis “Kolme musketäri” esimesed etendused juunis 1995 ei olnud väga menukad. Ilmaga mängisid kaasa ka kõrge piletihind ja etenduse pikkus. Esietendus toimus tohutust vihmajärgis ja inimesed istusid vihmavarjude all, kuid ei näinud nii eriti lavale. Siis tekkisid publiku hulgas nn. tõlgid, kes jutustasid tagumistes

ridades istujatele, mis laval toimus. “Etenduse lõpuks tundsid kõik vaatajad üksteist nime-ja nägupidi ning tajuti mingit seletamatut kokkukuuluvustunnet nii omavahel kui ka näitlejatega.” (Ratassepp 1995: 10) Vabaõhuetenduste publiku heatahtlikkus kogu ettevõtmise suhtes on üsna üldine ilming nii “Kolme musketäri” kui paljude teiste lavastuste puhul, põhjuseks ilmselt suvine puhkuste aeg, soojad ilmad (võrreldes talvega), võimalus olla vabas õhus ja vabaõhulavastuste keskmisest kergem laad. Pealegi, ilm on teatritegijatest sõltumatu faktor, millega nii lavastajal, näitlejail kui vaatajail tuleb lihtsalt arvestada ja leppida.

Positiivne kriitika ajakirjanduses ning soojad suveilmad tekitasid juuni keskpaigaks “Kolme musketäri” buumi. Kuna pileteid reserveerida ei olnud võimalik ja istekohtade arv etenduspaigas oli üsna piiratud, siis kogunesid inimesed kolm-neli tundi enne etendust Laiale tänavale Linnateatri ette järjekorda. Püüdes ooteaega võimalikult kasulikult ja meeldivalt sisustada, istusid inimesed kõnnitee äärekividele ning lugesid ajalehti, sõid, jõid, heitsid nalja kentsaka olukorra arvel ja vennastusid üksteisega. Kuna õhkkond järjekorras oli sõbralik ja meeleolu lustlik, siis maandas see ka saabuvate isikute meelepaha ning innustas neid järjekorda jääma. Tänaval alguse saanud “eeletendus” valmistas vaatajate meeled ette eriliseks teatrisündmuseks ning tõstis lavastuse väärtust.

Linnateatri lavaauku on lihtsatest ja naturaalistest materjalidest (paas, puit ja köied) ehitatud mitmetasandiline mänguruum. Augu põhi on jagatud kolmeks tsooniks: pisut kõrgendatud puidust lava, selle ees paekivisillutisega mängupaik ning siis õlekotid ja pingid vaatajate jaoks. Lava keskel, vastu kiviseina seisis kuninglik baldahhiin ning selle all kaks tooli. Vasakusse lavanurka oli kujundatud eesriidega eraldatav väike

eluruum, Mileedi varjupaik. Paremast lavanurgast läheb trepp üles müüripealsele. Lavaesine mängupaik on publiku ruumist selgelt eristamata, kuid vasakul vahetult õlekottide ees on neli palkposti kettidega (sümboliseerivad etenduses hobuseid), mis markeerivad ala kui näitlejate võimaliku mängukoha. Publikule mõeldud ruum hõlmab lavaaugu põhjast vähem kui poole ning mõjub avaras mängupaigas üsna marginaalsena (vrd. lava ja saali suhteid traditsioonilises teatris) ning pruunid puust pingid ja hallid õlekotid istmetena mõjusid mänguruumi ja lavastuse üldise koloriidi taustal väga naturaalselt. Kuna õle- või kaerakotid olid pinkide ja posthobuste vahel, siis kuulusid nad ühekorraga nii mänguruumis loodavasse fiktsionaalsesse maailma kui vaatajate ruumi. Pinkide taga paremas nurgas on väike varikatusega kiosk, kust vaatajad said osta suupisteid, karastusjooke ning veini “Kolm musketäri”

Tallinna Linnateatri lavaauk on kolmest küljest ümbritsetud keskaegsete hoonetega - kivimajad publikuruumi taga ja külgedel. Lava taga olev kivist ja pliiatsikujulistest palkidest sein läheb kõrgemal üle kaugusesse avarduvaks mänguruumiks, kust paljud “Kolme musketäri” tegelased sisenevad lavastuse dramaatilisse ruumi. Publikust vasakule jääb müürimade ja alla lavaauku viiv trepp. Siitkaudu sisenesid vaatajad etenduse ruumi ning sellel müüripealsel esitatakse need ratsutamisstseenid (elus hobustega), mida ei saada dialoog, näiteks d’Artagnani ja kolme musketäri teekond Londonisse. Etenduse ruumi paremale küljele, müürimademega umbes samale kõrgusele on ehitatud puidust sild, mis pikendab lavatagust müüripealset mänguruumi vaatajate suunas. Selle silla publikupoolses otsas on kuuri meenutav ehitis, mis kujutab kõrtsi “Punane Viinamari” keldrit, kus musketärid lõbusalt aega veedavad. Silla kõrtsipoolses otsas asub mänguruumi kolmas trepp, mis viib lavaaugu põhja.

“Kolme musketäri” sündmustik on seega paigutatud kahele tasandile: lavaaugu põhja ning äärtele (müüridele ja sillale). Suure mänguruumi kasutuselevõtt võimaldab lavastuses kujutada hoogsat tegevust: tagaajamist, vehklemist, ratsutamist jne; kõike, mis ühe seiklusloo puhul ette tuleb. Kuid mänguruumi on haaratud ka ümbritsevad hooned ning selle kinnituseks ilmuvad Constance’i ja ta pudukaupmehest abikaasa tüli ajal parempoolse maja akendele naised (Pariisi linnakodanikud), kes kära üle pahandavad ja oma kardinalivaenulikkust demonstreerivad. Kui ratsutamisstseenid välja arvata, siis toimub “Kolme musketäri” tegevus küll peamiselt otse vaatajate ees, kuid etenduse ruumi ümbritsevad majad sulgevad selle üheks tervikuks, seovad vaatajate ja näitlejate ruumi ühtseks keskkonnaks.

Publik haaratakse “Kolme musketäri” fiktsionaalsesse maailma ühise söömaaja kaudu tegelastega. Nimelt algab II vaatus balliga kuningakojas, kus Louis XIII teeb teatavaks oma kavatsuse vallutada La Rochelle’i linn. Tema Majesteedi edikti järgi peab iga pariislane saama selle pidupäeva puhul ühe portsjoni suppi. Seejärel kannavad kuninga teenrid sisse supipaja ning kõik vaatajad ja loo tegelased saavad kausi hernesuppi ning leiba. Kuna värske õhk tekitab hea söögiisu ja supp oli tõesti maitsev, siis kujunes söömisest tervitatav ja kosutav üritus. Supi jagamisel oli võimalik ka näitlejatele tõesti lähedale pääseda ning nende kui etenduse tegelastega suhelda, mis eriti nooremale publikule muljet avaldas. Kui vaatajad olid söömise lõpetanud, nägid nad laval juba La Rochelle’i piiravaid kaardiväelasi suppi söömas ja omavahel vestlemas. Niisiis sidus ühine õhtusöök peale tegelaste ja vaatajate omavahel ka kaks järjestikust stseeni, ilma et kehakinnituseks oleks liigselt aega kulutatud või sündmuste kulgu vägivaldselt hakitud.

Vabaõhuetendustel ei ole piir etenduse ruumi ja sellest väljapoole jääva maailma vahel nii selge kui siseruumis ning etenduse käiku võib sekkuda või liituda ettenägematuid elemente. Margot Visnap kirjeldab ühte dramaatilisse ruumi sekkuvat mittefiktsionaalset elementi järgmiselt: “Üks väga naljaks lavastuseväline paralleel sünnib juhuslikult ühel etendusel, kus laval käib duell (keeletud, teadagi, Louis XIII aegsel Prantsusmaal), kõrgel vasakul müürimademel jalutab aga samal ajal Eesti Politsei paarisrakend, kelle ilmest võiks tõlgendamishimuline vaataja välja lugeda hoiakut: Mängige, mängige, lapsed! Me saame ju aru küll, et see on ainult teater!” (Visnap 1995b: 78) 22. juunil 1995 nähtud etenduse ballistseenis, kus kuningas teeb kuningannale märkuse, et see ei kanna teemantkeed, lendab madalalt üle nende peade varblane. Hetkeks tekib romantiline postkaartlik pilt kahest “armastajast” ja nende kohal lendavast linnukesest. See juhuslikult tekinud kujund toob esile õukondliku konventsionaaluse ning rõhutab tegelikke jäiseid suhteid kuninga ja kuninganna vahel. Samas tõstatub aga jälle küsimus etenduse piiridest. Ajaloolise ainese puhul on üheks peamiseks märgiks kostüüm, mis võimaldab majaakendest korraks väljavaatavad naised etendusse kuuluvaks lugeda ning müürimademel jalutavad politseinikud sellest välja arvata. Selliseid universaalseid nähtusi nagu päikesepaiste, vihmasadu, lind, kass vms. ei saa küll ühegi kindla koha või ajastuga identifitseerida, aga kuna need on raskesti manipuleeritavad või ei allu üldse inimlikule kontrollile, siis publik neid enamasti otseselt märgilistena ei näe. Kuid see ei takista vaatajail dramaatilisse ruumi sattunud etendusevälisele elemendile reageerimast ja seda esitatava loo kontekstis interpreteerimast, sest vaatajale pakub naudingut luua seoseid etenduse erinevate märgisüsteemide ja osade vahel ning fiktsiooni ja reaalsuse vahel. “Lavastaja saab ette valmistada ainult võimaliku kombinatsiooni elemendid;

ta ei saa kokku panna kombinatsiooni ennast, sest see on vaataja töö.” (Ubersfeld 1982: 131)

“Kolme musketäri” III vaatuseks juhib Feltoni osa täitev Madis Kalmet publiku ühise protsessioonina Linnateatri pööningule, kus kunagi oli mõned korrad mängitud M. Kalmeti “Lollprints” (Vt. ka Visnap 1995b: 79) Suurem osa publikust külastas pööningusaali tõenäoliselt esimest korda ning pikk ronimine Linnateatri katuse alla ja uus ruum olid vaatajaile põnevaks kogemuseks. Kuid need vähesed, kes olid samas kohas näinud “Lollprints”, tõmbasid küllap paralleele kahe etenduse vahel, sest igal ruumil on oma ajalugu ja tähendusväli, mis eriti teatris kui fiktsiooni loomise kohas kaasa mängima hakkab.

Etenduse ruumi muutus, liikumine vabast õhust majja sisse ning alt lavaaugust üles teatri pööningule, tähistas muutust ka etenduse käigus. III vaatus koosnes kolmest intiimsest ja traagilisest stseenist, millest Mileedi vanglastseen oli paigutatud otsaseina ülaossa (teisele korrusele), kloostristseen ja Constance'i surm alla vasakule ning Mileedi hukkamine alla paremale. Etendus lõppes pisut optimistlikumas ja lootustandvamas toonis d'Artagnani edutamisega. Kuid ei täitunud “Nüganeni hiilgav idee vastandada kolmas vaatus uue mänguruumi, teistsuguse meeleolu ja laadiga kahe eelneva vaatuse romantilisele seiklusele, anda kogu loole ka isiksuslik mõõde.” (Visnap 1995b: 80) Eelnevaga üldjoontes nõustudes tuleb aga tõdeda, et Linnateatri pööningu otsasein oli atraktiivseks ja sobivaks taustaks nii vangla- kui kloostristseenidele. Eriti efektne oli Feltoni sisenemine Mileedi vangikongi kõrgest katuseaknast köiega laskudes, mis märkis ka lavavälise fiktsionaalse maailma olemasolu. Pööningusaalis lähtus

ruumikasutus samuti keskkonnateatri põhimõtetest - näitlejad kasutasid mänguruumina kül- ja vahekäike.

Kokkuvõtteks võib öelda, et Linnateatri “Kolme musketäri” kõige tugevamaks ja mõjuvamaks küljeks oli mängukoha keskaegne atmosfäär ja etenduse ruumi oskuslik kasutamine. Loomulikult on iga etenduse keskseks elemendiks näitleja(d) ja seda ka antud lavastuses, aga kuna vabas õhus ja eriti veel keskkonnateatri puhul on publiku tähelepanu hajutatud ning “Kolme musketäri” “dekoratsioonid” (ümbritsev keskkond) olid suured ja võimsad, siis said näitlejad siseruumiga võrreldes marginaalsema tähenduse. Publiku tähelepanu köitmiseks oli lavastuse tegevus hästi dünaamiline ning rakendati mitmeid vaatajaid üllatavaid elemente: traavivad hobused, käratsevad naised majaakendel, ühine supisöömine jne. Tuleb tunnistada, et kuigi publiku ümber toimus kogu etenduse vältel haarav vaatemäng, oli ka lavaaugus kui kohas viibimine väga meeldiv ja meeleolukas, seda enam, et tegemist oli tervet õhtut (mõnel ka päeva) täitva teatrisündmusega. Suurest mänguruumist, ühtlasest valgusest ja etenduse pikkusest (5 tundi 45 minutit), aga ka väsimusest, ilmast ja teistest etendusevälistest teguritest (janu, tühi kõht vms.) tulenevalt ei püsinud kõikide vaatajate tähelepanu ehk kogu aeg etendusel, kuid see ei seganud üldist retseptsiooniprotsessi, sest suuremale osale publikust oli “Kolme musketäri” lugu kas raamatust või filmist tuttav.

Margus Kasterpalu, arutledes vabaõhulavastuste spetsiifika üle, leidis, et aluseks on mõistlik valida hästituntud lugu ja sellest kõik kõrvaline välja visata. Lugu peaks keskenduma ühele tegelasele (Dracula, Robin Hood) või nn. kollektiivsele kangelasele (kolm musketäri + d’Artagnan) või kahe võrdselt suure vastasseisule (Andres ja Pearu). Tegelastele tuleb jätta võimalikult vähe jutustavat-seletavat teksti, vaimukad dialoogid kärpida



lihtlauselisteks ja lõpetada puändiga. Kui see kõik lavastada pigem kerge ja haarava vaatamänguna kui tähelepanu ja kaasamõtlemit nõudva teatrikunstina, võib tulemus olla üsnagi nauditav. (Kasterpalu 1997a: 18) E. Nüganeni “Kolm musketäri” näib olevat just neid printsiipe silmas pidanud, kuid samas on lavastuses ka mitmeid väga pingelisi ja vaoshoitult dramaatilisi stseene (kuninganna Anna kohtumine Buckinghami hertsogiga, Athose jutustus oma õnnetust abielust jt.), mis kinnitavad, et ka vabaõhulavastuse puhul võib tegemist olla tõsise teatrikunstiga.

Vabaõhuetenduste puhul sõltub nii etendus kui publiku suurus, meeleolu ja retseptsioon paljuski ilmast, mis Eesti tingimustes on ka suvekuudel üsna muutlik. Ere päikesevalgus, tugev tuul, ähvardavad vihmapiilved, paduvihm ja mitmesugused teised erinevate loodusjõudude kombinatsioonid loovad etendusele iga kord erineva tausta, atmosfääri ja ehk ka tähenduse. Ilmastikutingimused mõjutavad kindlasti näitlejate mängu - tugeva tuule korral tuleb häält kõvendada, vihmast libedaks muutunud lavalaudadel võib komistada, vihma korral kiireneb etenduse tempo jne. Ootamatu ilmamuutus võib rivist välja viia lavatehnika ja see häirib etenduse käiku. Loomulikult avaldab ilm mõju ka etenduse vastuvõtule ning seda eelkõige siis, kui vaatajal on füüsiliselt raske keskenduda näitemängu jälgimisele (liiga külm/kuum/ märg) või kui ilm muudab oluliselt etenduse kvaliteeti (halb kuuldavus/nähtavus). Eelnevast lähtudes tuleks vabaõhulavastuse käsitlemisel rõhutada asjaolu, et tegemist on siiski etendus(t)e analüüsiga ning iga vabaõhuetendus on omal kombel unikaalne, sest mängu tulevad mitmed lavastaja poolt kontrollimatud aspektid.

“Kolme musketäri” menu käivitas hulgaliselt suveprojekte ja selle tulemusena võib suvel 1997 vaadata järgmisi vabaõhulavastusi: J. Šartsi

“Draakon” Viljandi lossimägedes (lav. Kalju Komissarov), E. Vaiguri  
“Kraavihallid” C. R. Jakobsoni talumuuseumis Kurgjal (lav. Ants Matiisen),  
P. Raudsepp “Dracula - öö valitseja” Rakvere linnusemäel (lav. Peeter  
Raudsepp), V. Hugo “Jumalaema kirik Pariisis” Viljandi lossimägedes (lav.  
Kalju Komissarov), A. H. Tammsaare “Tõde ja õigus” Vargamäel (lav.  
Andres Noormets), A. H. Tammsaare - A. E. Kerge “Vanade ja noorte lugu”  
Rocca al Mare vabaõhumuuseumis (lav. Ago-Endrik Kerge), “Robin Hood”  
Tartus Toomemäel (lav. Ain Mäeots). Margot Visnap kommenteerib seda  
protsessi niimoodi: “Tegelikult tabati ära tõenäoliselt üks oluline nüanss -  
suveteatri rahvalikuma - *show*’likuma laadi või siis eriprojektiga võib teater  
enesele tähelepanu tõmmata kärarikkamalt kui pimedatel õhtutel hooaja  
keskel.” (Visnap 1996d: 47-49)

## KOKKUVÕTE

Magistritöö “Ruum ja vaatajad eesti teatris 1992-1997” käsitleb teatri asukoha, hoone ja etenduse ruumi mõju publikule eesti kaasaegse teatri näitel ning vaataja seisukohast lähtudes.

Uurimuse I osa, “Ruum etenduspaigana”, tugineb M. Carlsoni teoses “Places of Performance” ja S. Bennetti “Theatre Audiences” esitatud skeemile, kus liigutakse teatri asukoha analüüsilt linnapildis hoone eksterjöörü ja interjöörü tähenduslikkuse ning lava - saali suhete käsitlemiseni. Kuna Eesti linnad ei ole väga suured ja alternatiivteatrid pea puuduvad, siis asuvad teatrid enamasti kesklinnas ning nende lokaalne paigutus ei oma eriti selget tähendust. Kuid ooperiteater “Estonia” ja Eesti Draamateater (mõlemad taotlevad rahvusteatri nimetust) Tallinnas ning “Vanemuise” suur maja Tartus on suurte eraldiseisvate hoonetena ka linnapildis silmapaistval kohal ning kuuluvad kahtlemata esindusteatrite hulka. Samas on Tartu Lasteteatri ja Salme Kultuurikeskuse asukoht kesklinnast eemal mitteturvaliseks peetud linnaosas põhjustanud rahulolematust publiku seas.

Teatri koht linnas seab teatud piirangud ka hoone suurusele ja eksterjöörile, sest linnaplaneerijad püüavad tavaliselt säilitada linnaosa stiililist ühtsust. Teatrimaja asukoht ja fassaad võivad aga luua teatud ootuse etenduse suhtes (traditsiooniline hoone loob traditsioonilise etenduse ootuse ja vastupidi)

ning avaldada mõju publiku kujunemisele ja etenduse-eelsetele ettevalmistustele (teatrikülastuse planeerimine, piletite ostmise, riietumine jne.). Kuna eesti teatrid ja nende repertuaar ning publik ei ole eriti diferentseerunud, siis saab kohalikus kontekstis eristada vaid üht või teist tüüpi lavastuse publikut.

Etenduse ruumi suurusest sõltub ka selle struktuur, näitlejate ja vaatajate vahelised suhted ning lavastusvõimalused. Suur saal võimaldab lavastada arvuka tegelaskonnaga dünaamilisi näidendeid ja mahutada palju vaatajaid, kuid eeldab läbimõeldud repertuaaripoliitikat, et tühjad saalid näitlejaid ja vaatajaid pärssima ei hakkaks. 1990. aastate muutunud sotsiaal-poliitilises olukorras on liiga suured teatrisaalid saanud probleemiks mitmetes Eesti väikelinnades (suured halduskulud, maaelanikkonna eemalejäämine teatrist jne.). Väiksemad ruumid on lavastajasõbralikumad ja eksperimendialtimate, kuid sellega kaasneb ka piiratud mänguruum ja piiratud hulk vaatajaid. Kuid ruumikitsikus võib ka inspireerivalt mõjuda, nagu näitavad mitmed Tallinna Linnateatri huvitavate ruumilahendustega lavastused (“Pianoola”, “Ainus ja igavene elu”, “Kolm musketäri” jt.).

Etenduse retseptsiooni seisukohalt on keskne lava ja saali (näitlejate ja vaatajate) vaheline psühholoogiline ning füüsiline distants. Etenduse tajumiseks teatrina on vajalik teatud distantseerumine lavaillusioonist, aga kui psühholoogiline distants on liiga suur, siis väheneb ka etendusest saadav nauding. Vaataja kaugus lavast mõjutab ka tema emotsionaalset seotust fiktsionaalse maailmaga. Üldistavalt võib väita, et liigne füüsiline kaugus ja liigne lähedus distantseerivad esteetilisest objektist. Kuna paljude lavastuste puhul ei ole selget piiri lava ja saali, fiktsionaalse maailma ja reaalsuse vahel, siis saavad retseptsiooniprotsessis määravaks ka etenduse raami ja

publiku suhted - kas vaatajad jäävad kunstilisest raamist välja (frontaalne lavastus) või selle sisse (keskkonnateater, areenteatri mitmed vormid). Suhe fiktsionaalse maailmaga erineb sel juhul keskendatuse ja kogemuse poolest.

Antud töö II osa, "Ruumilahenduste põhialternatiivid", vaatleb teatriruumi kasutamise võimalusi lavastaja seisukohalt ning selgitab ja analüüsib ruumi põhilisi alternatiive (siseruum - välisruum, teatrimaja - leitud koht, frontaalne lavastus - keskkonnateater jne.), mis on igasse lavastusse kaasatud.

III osa koosneb kuue erineva ruumilahendusega lavastuse analüüsist ja näitlikustab kahte eelnevat teoreetilist peatükki.

Kokkuvõtteks üritan vastata sissejuhatuses esitatud küsimustele (vt. lk. 5). Ruumi erinevaid omadusi ja sobivust etendusteks tajuvad lavastajad ja näitlejad ilmselt paremini kui vaatajad, sest see on nende töökeskkond. (Vt. näiteks Hermaküla 1995) Kuid võib tõdeda, et igal ruumil on omapärane atmosfäär ja mõju seal viibivatele inimestele, mida alati üheselt määratleda ei saagi.

Lavastajad ei rahuldu mugavate teatrisaalidega ning otsivad uusi etenduskohti, sest uues kohas on erinev keskkond ja atmosfäär, mis loob nii teatrikülastusele kui etendusele teistsuguse häälestuse. Institutsionaalsest teatrist väljapool esitatud lavastused/etendused paistavad rohkem silma ning pälvivad seega ka rohkem tähelepanu (festivalietendused, vabaõhu-lavastused, eriprojektid jne.). Traditsiooniline teatrisaal võimaldab küll lavastajal ja publikul rohkem lavastusele keskenduda, kuid teeb mugavaks. Ebatraditsiooniline mängukoht ning ruum mõjuvad lavastajale tõenäoliselt inspireerivalt, ehkki toovad tavaliselt kaasa mitmeid tehnilisi ja olmelisi

probleeme. Vaataja seisukohalt on mugavam minna tuntud kohta (teatrisse), sest see pakub ka teatud garantii etendusele, kui otsida tundmatut mängukohta. Leitud koht viib nii teatritegijad kui publiku välja teatrirutiinist.

Kaasaegses eesti teatris üritatakse tihti rikkuda konventsionaalset piiri lava ja saali vahel. Sellele võib leida mitmeid seletusi: suurendab mänguruumi (“Merlin”, “Pianoola”), lisab lavastusele uue tähenduse (“Merlin”, “Pianoola”), hoiab vaatajate tähelepanu etendusel (“Ainus ja igavene elu” I osa, “Lõoke taeva all”), mängureeglitesse kuulub aktiivne suhtlemine publikuga (“Shakespeare’i kogutud teosed”). Tavaliselt on saali kasutamisel mänguruumina eesmärgiks publikut üllatada, kuid see on mõnes mõttes muutumas juba konventsiooniks ning ei kutsu enam vaatajate seas esile tugevaid reaktsioone. Kuid ruumieksperimentide eesmärgiks võib olla ka publiku aktiveerimine ja suhtlemine vaatajatega.

Lavastuse ruumilahendus mõjutab etenduse vastuvõttu ning tihti ka tähendust. Frontaalne lavastus soodustab lavaillusiooni sisseelamist. Keskkonnateater või areenlava pakuvad pigem uudset kogemust ja vaatenurka, aga kui uued mängureglid omaks võtta, siis on võimalik ka ülejäänud publik unustada ning keskenduda üksnes fiktsionaalsele maailmale. Liiga väike füüsiline distant vaataja(te) ja näitelja(te) vahel võib vaatajat emotsionaalselt pärssida ning liiga suur kaugus lava- või mänguruumist ei ole vaatajale piisavalt stimuleeriv. Sobiv distant sõltub paljuski konkreetsest lavastusest ning vaatajast.

Ruumieksperimendid ei ole 1990. aastate eesti teatris eriti laialt levinud, kuid viimastel aastatel on siiski märgata selle tendentsi hoogustumist, näiteks vabaõhulavastuste puhul. Rõhutades, et juba teatri asukoht ja imidž

loovad eelhäälestuse etendusele, püüdis antud töö pöörata tähelepanu teatriruumile kui ühele olulisele tähendust kandvale elemendile lavastuses ja retseptsiooni mõjutavale tegurile.

## RÉSUMÉ

The Master's thesis Space and Audience in the Estonian Theatre, 1992-1997 uses the example of the contemporary Estonian theatre to investigate the influences of location, building and performance space on theatre audiences, and is written from the audience's viewpoint.

Part I of this research, "Space As Performance Place" is based on the framework used by M. Carlson in his work Places of Performance and by S. Bennett in his Theatre Audiences, which begin by analysing the theatre's location within a city and continue with a discussion of the significance of the theatre building's exterior and interior and the relations between stage and house. Since Estonian cities are not very large and the number of alternative theatres is almost nil, theatres are usually located in the city centre and their location has no explicit meaning. The "Estonia" Opera Theatre and the Estonian Drama Theatre in Tallinn (both pretend to the title of national theatre) and the Large Building of the Vanemuise Theatre in Tartu, however, are large, detached buildings and therefore very visible in the urban landscape and are doubtless representative theatres. At the same time, the Tartu Children's Theatre and the Salme Cultural Centre are located in unsafe areas far from the city centre and this has caused audiences to complain.

The location of a theatre in a city sets certain limits to the size and exterior of the building, since city planners usually try to maintain unity of style in a particular district. The location and the facade of a theatre may create certain expectations about a performance (a traditional building creates an expectation of a traditional performance and vice versa), and influence audience formation and pre-performance preparations (planning a visit to the theatre, buying tickets, choosing style of dress etc.). Since Estonian theatres, their



repertoires and spectators are not very differentiated, spectators at one or another kind of performance may be distinguished in the local context.

The size of the space used for a performance also determines its structure, the relations between actors and spectators and staging possibilities. In a large house it is possible to stage dynamic plays with many characters and to seat many spectators, but that requires a well-planned repertoire policy so that empty theatres do not disturb actors and spectators. Smaller spaces are more director-friendly and more appropriate for experimentation, but the downsides are limited playing space and a limited number of spectators. Shortage of space may also inspire, which is demonstrated by several productions with interesting space solutions by the Tallinn City Theatre (“The Pianola”, “The Only and Everlasting Life”, “Three Musketeers” etc.)

As regards the reception of a performance, psychological and physical distance between stage and auditorium (actors and spectators) is most important. To perceive a performance as theatre, distance from stage illusion is necessary, but if the psychological distance is too great, the pleasure produced by the performance decreases. A spectator's distance from the stage also influences his emotional involvement with the fictional world. In general, excessive physical distance and excessive closeness distance a person from an esthetical object. Since in many productions there is no clear border between stage and auditorium, fictional world and reality, relations between the frame of performance and the audience - whether spectators remain out of the frame (frontal staging) or inside the frame (environmental theatre, arena theatre) - become decisive in the reception process. A spectator's relationship with the fictional world differs in this case in concentration and quality of experience.

Part II of the research, the space of performance, is observed from the viewpoint of the director. The director's main alternatives in terms of space solutions are discussed: interior / exterior space, theatre house / found place, place with theatrical traditions / without theatrical traditions, large house / small house, lifted / unmarked stage, frontal staging /

environmental theatre, illusionistic / anti-illusionistic production, spectators seated behind each other / opposite each other, actors ignore the audience / immediate contact.

Part III “Poetics of Space in Estonian Theatre, 1992- 1997” analyses six productions. As a result of combining the alternatives mentioned in part II, there are six different space solutions. “The Lark under the Sky” in the Small House of Vanemuine is most similar to traditional staging, but has several anti-illusionistic elements which allow many interpretations. “The Only and Everlasting Life” at the Tallinn City Theatre is an example of how a developing theatrical tradition operates with the semiotics of space and what results are produced by the use of arena stages. “Merlin”, at the Estonian Drama Theatre, is an example of illusionistic environmental theatre played in a traditional theatre house. “The Collected Works of Shakespeare” at the Rakvere Theatre is an anti-illusionistic production which defies all theatrical conventions. “The Pianola” at the Tartu Children’s Art School is an example of a performance in a found place. “The Three Musketeers” in the courtyard of the Tallinn City Theatre allows us to discuss the topic of open-air productions.

Spatial experiments have not been very common in the Estonian theatre in the 1990s, although an increase in this field has taken place in the past few years, for instance in the case of open-air productions. The present research attempted to draw attention to theatre space as an important meaning-bearing element in productions and a factor which influences reception, stressing the fact that a theatre’s location and image create a preconception about a production.

## KASUTATUD ALLIKAD

### **Kirjalikud allikad:**

Ainus ja igavene elu 1996. Kavaleht.

Allik, Jaak; Herkül, Kadi; Kulli, Jaanus; Neimar, Reet; Tonts, Ülo; Vellerand, Lilian; Visnap, Margot 1994. Eesti teater - maailmatase või provints? TMK, nr. 10, lk. 53-67

Alter, Jean 1990. A Sociosemiotic Theory of Theatre. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.

Aronson, Arnold 1981. The History and Theory of Environmental Scenography. UMI Research Press. Ann Arbor, Michigan.

Artaud, Antonin 1975. Esseid ja kirju. - LR, nr. 12/13.

Aston, Elaine; Savona George 1991. Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance. Routledge. London.

Balbat, Maris 1994. Peeter Jalakas: "Hea kunst on igal pool hea kunst" - Sirp, nr. 5 (04.02.), lk. 6.

Beckerman, Bernard 1990. Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act. Routledge. London.

Bennett, Susan 1990. Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception. Routledge. London.

Blau, Herbert 1990. The Audience. Johns Hopkins University Press. Baltimore.

Bowers, Faubion 1980. Japanese Theatre. Tokio.

Brecht, Bertolt 1972. Vaseost. Valik teatriteoreetilisi töid. Eesti Raamat. Tallinn.

Brook, Peter 1972. Tühi ruum. - LR, nr. 44/45.

Brook, Peter 1993 Nihkuv vaatepunkt. Nelikümmend aastat teatriuuringuid 1946-1987 Eesti Raamat. Tallinn.

Carlson, Marvin 1990. Theatre Semiotics: Signs of Life. Indiana University Press.

Bloomington and Indianapolis.

Carlson, Marvin 1992. Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture. Cornell University Press. Ithaca.

Carlson, Marvin 1993. Theories of the Theatre. Cornell University Press. London.

Carlson, Marvin 1994. Indexical Space in the Theatre. - Assaph, No. 10, pp. 1-10.

Carlson, Marvin 1996. Performance: a critical introduction. Routledge. London.

Chaim, Daphna Ben 1984. Distance in the Theatre. The Aesthetics of Audience Response. UMI Research Press. Ann Arbor, London.

Chaudhuri, Una 1995 Staging Place. The Geography of Modern Drama. The University of Michigan Press. Michigan.

Derrida, Jacques 1978. Writing and Differnce. Routledge. London.

Derrida, Jacques 1995. Positsioonid. Vagabund. Tallinn.

Dmitrevskaja, Marina 1996. ... a vedj zavtra pridjotsa zhitj snova. - Moskovsij Nabljudatelj, no. 5-6, st. 23-25.

Edström, Per 1990. Why not theaters made for people? Arena Theatre Institute Foundation. Värmdö.

Elam, Keir 1980. The Semiotics of Theatre and Drama. Methuen. London.

Eversmann, Peter 1992. The experience of theatrical space. Factors to be considered, their relations and their testability. - Performance Theory, Reception and Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 3. Ed. Henri Schoenmakers. - Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR. Amsterdam. Pp. 91-114.

Eversmann, Peter 1993. Breaking down the house; Empirical explorations into the effects that the theatrical environment has on the spectator. - Tijdschrift voor Theaterwetenschap, No. 33, pp. 21-36.

Fischer-Lichte, Erika 1992. The Semiotics of Theatre. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.

Goffman, Erving 1974. Frame Analysis. Harper & Row New York.

Grotowski, Jerzy 1968. Towards a Poor Theatre. Odin Teatret. Holstebro.

Handlin, David P 1985. American Architecture. Thames and Hudson. London.

Hartnoll, Phyllis 1989. Lühike teatrijalugu. Eesti Raamat. Tallinn.

- Herkül, Kadi 1993. Vastandused. - TMK, nr. 10, lk. 44-45.
- Herkül, Kadi 1995 "Kolm musketäri"· Pikk teekond pimedusse. - Elu Pilt, nr. 7/8, lk. 28-30.
- Hermaküla, Evald 1995. Olgem eurooplased ja saagem eestlasteks. - Kultuurileht, nr. 47 (22.12.), lk. 9.
- Karja, Sven 1996. Oo supp! Oo koogid! - Postimees, nr. 249 (24.10.), lk. 17
- Kask, Karin 1989. Teatriaeg liigub kiirelt. Valik teatriartikleid. Eesti Raamat. Tallinn.
- Kasterpalu, Margus 1997a. Robin ja lugu. - Postimees, nr. 170 (28.07 ), lk. 18.
- Kasterpalu, Margus 1997b. Teatriaasta parimad. - Postimees, nr. 71 (27.03.), lk. 17
- Kordemets, Gerda 1996. Polüfoonilise võlu valu. - TMK, nr. 5, lk. 73-74.
- Kowalsky, A de 1997 Undiin ja Jeanne d'Arc - tulekud, olekud (ja minekud). - Postimees, nr. 23 (29.01.), lk. 16.
- Kubo, Märt 1993. Teater riigi alt ära. - TMK, nr. 7, lk. 22-26.
- Kulli, Jaanus 1996a. Ainus ja igavene elu pööningul. - Kultuurileht, nr. 15 (19.04.), lk. 8.
- Kulli, Jaanus 1996b. Fantaasia näitlejale ja teatrimajale. - Kultuurileht, nr. 9 (08.03.), lk. 8.
- Kulli, Jaanus 1996c. Shakespeare'i lavastamine Rakvere linnas. - Kultuurileht, nr. 38 (18.10.), lk. 8.
- Kärk, Lauri 1996. Aja sõitlased - kes kus. - Kultuurileht, nr. 21 (31.05), lk. 8-9.
- Küller, Rikard 1977 Psycho-physiologische Bedingungen beim Theaterbau. - Theatre Space. Der raum des Theaters. 8th World Congress in Munich 18.-27 Sept. 1977. International Federation for Theatre Research. München. Pp. 158-180, S. 166-189.
- Laansalu, Andrus 1996. Kas aeg tapab teatri? - Postimees, nr. 209 (12.09.), lk. 16.
- Laasik, Andres 1995. Milleks on vaja maju ... - TMK, nr. 6, lk. 22-23
- Lotman, Juri 1990. Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur. Olion. Tallinn.
- Långbacka, Ralf 1997 Asi ei ole arhitektuuris. - TMK, nr. 2, lk. 67-68.
- Mackintosh, Iain 1993. Architecture, Actor and Audience. Routledge. London.

- Maiste, Valle-Sten 1997 Kaks pisut ebamaist tüdrukut ja lõpmatult kõrvalepõiklev Unt. - Postimees, nr. 22 (28.01.), lk. 13.
- Marinis, Marco de 1987 Dramaturgy of the Spectator, An Unlikely Association. - The Drama Review, Vol. 31, No. 2, pp. 100-114.
- Martin, Jacqueline; Sauter, Willmar 1995. Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice. Almqvist & Wiksell International. Stockholm.
- Mason, Bim 1992. Street Theatre and Other Outdoor Performance. Routledge. London.
- Mutt, Mihkel 1996. Olnud ja olematud memuaarid. - Eesti Ekspress, nr. 19 (10.05.), lk. B6.
- Neimar, Reet 1996. Täienduskoolitus Tshehhovi ja Nüganeni elutubades. - Teatrielu '95. Eesti Teatriliit. Tallinn. Lk. 17-32.
- Pavis, Patrice 1991. Slovarj teatra. Progress. Moskva.
- Pedajas, Priit 1996. Ainus ja igavene ... - TMK, nr. 10, lk. 20-22.
- Ratassepp, Priit 1995. Üks kindel kants ja varjupaik. - Kultuurileht, nr. 22 (09.06.), lk. 10-11.
- Rozik, Eli 1994. Neutral Place/Time and "Literary" Theatre. - Assaph, No. 10, pp. 85-98.
- Rähesoo, Jaak 1995 Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969-1994. Ilmamaa. Tartu.
- Schechner, Richard 1969. Public domain. Essays on the Theatre. The Bobbs-Merrill Company New York.
- Schechner, Richard 1988. Performance Theory Routledge. New York.
- Schoenmakers, Henri 1992. Aesthetic and aestheticised emotions in theatrical situations. - Performance Theory, Reception and Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 3. Ed. Henri Schoenmakers. - Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR. Amsterdam. Pp. 39-58.
- Semil, Malgorzata; Wysińska, Elzbieta 1996. Tänapäeva teatri leksikon. SE&JS, Tallinn.
- States, Bert O. 1985. Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater. University of California Press. London.

- Teatriankeet 1994/95. - TMK 1996, nr. 1, lk. 16-24.
- Thespis. Meie teatriuudendused 1972/73. 1997, Ilmamaa, Tartu.
- Tonts, Anu 1995 Kevad "Carmeniga" - TMK, nr. 4, lk. 52-56.
- Tonts, Ülo 1997. Jeanne on Antigone õde. - TMK, nr. 4, lk. 29-32.
- Übersfeld, Anne 1982. The Pleasure of the Spectator. - Modern Drama, Vol. XXV, No. 1, pp. 127-139
- Unt, Mati 1993. Memuaare. - TMK, nr. 12, lk. 12-18.
- Valgemäe, Mardi 1995. Lavamärkmeid mitmelt maalt. Vagabund. Tallinn.
- Vellerand, Lilian 1997 Kaks debüüti. - TMK, nr. 1, lk. 52-56.
- Vigneault, Roland Phillip 1975 The effects of manipulation of the theatrical communication system upon audience response: an investigation. Doctorial dissertation. Bowling Green State University.
- Visnap, Margot 1995a. Kolm musketäri otsivad kohta päikese all. - Eesti Ekspress, nr. 6 (17.02), lk. B3.
- Visnap, Margot 1995b. Üks kõigi, kõik ühe eest. - TMK, nr. 8/9, lk. 75-80.
- Visnap, Margot 1996a. Esindusteater, staariteater, rahvusteater või üks teiste hulgas? - TMK, nr. 10, lk. 58-64.
- Visnap, Margot 1996b. Lavastajatest - alfabeetiliselt, kuid vabalt. - Teatrielu '95. Eesti Teatriliit. Tallinn. Lk. 78-92.
- Visnap, Margot 1996c. Linnateater on teel. - TMK, nr. 3, lk. 15-22.
- Visnap, Margot 1996d. Suvi läinud, teater jääb. Suveteater mitte? - TMK, nr. 11, lk. 47-53.
- William Shakespeare'i kogutud teosed (lühendatult) 1996. Kavaleht.

### **Suulised allikad:**

Intervjuu "Pianoola" trupiga 27.12.1996.

Intervjuu Vladimir Anšoniga 28.12.1996.